



MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

NEUNZEHNTER JAHRGANG.

1887.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.

LEIPZIG,

BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 M.

Inhalts-Verzeichnis.

Ehren- und korrespondierende Mitglieder.

P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz).
Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett.
Julius Josef Maier, Custos der musik. Abteilg. der Königl. Bibliothek in München.

Vorstands-Mitglieder.

Prof. Franz Commer, Berlin, Vorsitzender †.
Rob. Eitner, Sekretär, Templin (U.-M.).

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock.
Adolf Anberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg).
Ev. J. Battlogg, Frühmesser und Chorreg. in Gurtis.
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten.
Ch. Fr. le Blanc, Kaplan, Utrecht.
H. Böckeler, Domchordir.. Aachen.
Dr. E. Bohn, Organist, Breslau.
P. Bohn in Trier.
Dr. W. Braune, Prof., Gießen.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Theodor Carstenn, Kantor, Elbing.
Prof. Dr. Crecelius, Elberfeld.
Rud. Damköhler, Buchhändler, Berlin.
C. Dangler, Colmar i. Els.
Alfr. Dörffel, Leipzig.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D.
Dr. Im. Faißt, Prof., Stuttgart.
Dr. F. Fraidl, Graz.
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a. M.
Moritz Fürstenau, Prof., Dresden.
Franz Xaver Haberl, Regensburg.
J. Ev. Habert, Organist, Gmunden.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg.
Dr. Robert Hirschfeld, Wien.
Dr. O. Hostinský, Prag.
Prof. Dr. Otto Kade, Musikdir., Schwerin
C. A. Klemm, Leipzig. [i. M.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i. W.
Oswald Koller, Kremsier.
O. Kornmüller, Kloster Metten in Nieder-
Dr. Richard Kralik, Wien. [bayern.
Alex. Kraus Sohn, Florenz.
Emil Krause, Hamburg.
Moritz Lentzberg, Lemgo.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Freiherr von Liliencron, Klosterpropst,
Dr. J. Lürken, Wilnsdorf. [Schleswig.
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Eduard Maaß, Charlottenburg.
Georg Maske, Oppeln.
Dr. Melde, Prof., Marburg.
Freiherr von Mettingh, Nürnberg.
Therese von Miltitz, Bonn.
Dr. Hans Müller, Berlin.
F. Curtius Nohl, Duisburg.
M. Notz, Musikdir., Cannstadt i. W.
Kurt Persius, Trier.
Hortense Panum, Kopenhagen.
Albert Quantz, Göttingen.
Ernst Julius Richter, Pastor.
Carl Riedel, Prof., Leipzig.
Dr. Hugo Riemann, Hamburg.
Paul Runge, Colmar i. Els.
G. Schefer, Buchhändler, Berlin.
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe.
Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister,
Otto Schmid, Dresden. [Augsburg.
Johannes Schreyer, Dresden.
Jos. Sittard, Hamburg.
F. Z. Skuherský, Direktor, Prag.
F. Simrock, Berlin.
Dr. H. Sommer, Prof., Berlin.
C. Stiehl, Musikdirektor, Lübeck.
Reinhold Succo, Musikdirektor, Berlin.
Wilhelm Tappert, Berlin.
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg in Kärnten.
Joaq. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
W. Jos. v. Wasielewski, Sondershausen.
Ernst Werra, Chordir., Mehreran.
Jacob Wüst, Stiftskaplan und Chordirkt., Luzern.
Dr. F. Zelle, Berlin.



MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 1.

Ein Wunsch an die öffentlichen Bibliotheks-Vorstände.

Man muss es den europäischen Regierungen neuester Zeit als ein grofses Verdienst anrechnen, dass sie dem Bibliothekswesen eine sorgsame Aufmerksamkeit zugewendet haben, die noch vor wenigen Jahrzehnten sich kaum auf die Erhaltnng eines meist dazu ungeeigneten Ranmes und einige wenige Beamten erstreckte. Eine Benützung derselben von Seiten des Publikums war kaum vorhergesehen, während bevorzugte Gelehrte den ausgiebigsten Gebrauch von den aufbewahrten Schätzen machten. Nur England besafs in seinem british Musenm eine musterhafte Verwaltung nnd eine auf allgemeine Benützung berechnete Einrichtung, die noch heute nachahmungswert dasteht. Deutschland, oder richtiger die deutschen Länder, besafsen zwar reiche Schätze, die aber mit wenig Ausnahmen mehr oder weniger der Gesammtheit verschlossen waren. München und Wernigerode machten schon früher eine Ausnahme und gewährten dem Suchenden ein liberales Entgegenkommen und ein geordnetes Bibliothekswesen, während Norddeutschland noch ganz im bureaukratischen Zwange sich befand. Die alten Musikschätze litten darunter ganz besonders, denn sie wurden mit wahrhaft verächtlicher Geringschätzung und als „Plunder" betrachtet und nur das preufsische Pflichtgefühl der Beamten rettete sie vor gänzlicher Vernichtung. Das ist heute anders geworden. Städtische Behörden wie Staatsverwaltungen wissen den Schatz, den sie aufbe-

wahren, wohl zu würdigen und die Ueberzeugung, dass er nur einen Wert besitzt, wenn er recht fleifsig benützt wird, hat sich durchweg Bahn gebrochen.

Die Errungenschaften in der Musikwissenschaft neuerer Zeit beruhen zum grofsen Teile auf den vortrefflichen Bibliotheksbeamten, die nicht müde werden, jede Anfrage zu beantworten und jedem Suchenden die Kataloge zur Verfügung zu stellen. Wenn wir zum Vergleiche einen Streifblick auf Paris werfen, so fällt er sehr zu Ungunsten der dortigen Bibliotheks-Verwaltung aus, denn ein Einblick in die Kataloge ist dem Privatgelehrten ein vergeblicher Wunsch, während im british Museum die Kataloge zum allgemeinen Gebrauche im Lesezimmer stehen und auf den deutschen grofsen Bibliotheken jedem sich legitimirenden Gelehrten die verlangten Kataloge zur Einsicht vorgelegt werden. Aus den Zeiten sind wir Gott sei Dank heraus, in denen einst ein Custos dem Bittenden erwiderte: „Was wollen Sie damit? die sind nur für Uns." Für den Gelehrten ist aber der Katalog der Führer, ohne den er Geld und Zeit gerade vergeuden muss.

Unsere deutschen zahlreichen Stadtbibliotheken stehen zum gröfsten Teile, wenn nicht durchweg auf dem Princip der alleinigen Erhaltung des Besitzstandes. Eine Vermehrung, besonders der Musikalien, ist wohl nirgends in einen Stadtetat aufgenommen; diese Kategorie schliefsen wir daher bei unserm Wunsche aus und wenden uns nur an die gröfseren öffentlichen Staatsbibliotheken, denen ein jährliches Pauschquantum zu neuen Erwerbungen zu Gebote steht. Formuliren wir unsern Wunsch und unsere Ansicht in einen Satz:

> Jede öffentliche Staatsbibliothek richte ihr Augenmerk darauf, die Werke eines Autors komplet und in allen Ausgaben zu besitzen.

Der Wunsch klingt so einfach und dient bei den hervorragendsten Autoren auch schon längst als Princip, doch dasselbe auf jeden anderen Autor auszudehnen, der in der Wissenschaft sich irgendwie hervorgethan hat, ist die Absicht dieser Zeilen. — Sobald die Richtigkeit des Satzes anerkannt wird, bleibt nur die Besprechung des Weges übrig, wie am schnellsten die praktische Ausführung des Grundsatzes herbeizuführen ist. Der billigste und schnellste Weg ist der des gegenseitigen Tausches. Jede Bibliothek hat sozusagen ihre Steckenpferde, d. h. durch glückliche Käufe ist sie in den Besitz einer reichen auserwählten Sammlung eines Specialfaches oder der Werke eines Autors gelangt; diese Sammlung auf jede Weise zu vervollkommnen, ist der Stolz jeder Bibliotheks-Verwaltung. Da nun die

Bibliotheken im Tauschhandel unter einander stehen, so wäre nur nötig, diejenigen Autoren jeder Bibliothek zusammenzustellen, von denen sie bereits eine reichhaltige Sammlung besitzen und ein gegenseitiges Entgegenkommen würde die Idee in nicht zu weiter Ferne verwirklichen. Die Voraussetzung, dass sich das Publikum an dieser Einrichtung bald sehr thätig beteiligen würde und durch Geschenke nachhelfen, liegt sehr nahe, da jährlich tausende von Werken den Bibliotheken vom Publikum überwiesen werden. Sogar die Verleger von Musikalien würden daran Interesse nehmen, noch mehr aber die Hinterbliebenen der Autoren. Die Fachblätter würden gewiss diesen Bestrebungen jegliche Unterstützung gewähren. Für den Gelehrten aber wäre diese Einrichtung von unnennbarem Nutzen. Während er heute auf allen kleinen und grofsen Bibliotheken nach den Werken eines Mannes, der vielleicht kaum ein Dezennium tot ist, suchen muss und tausend Hände in Bewegung setzt, genügte später ein Fahrbillet nach der betreffenden Bibliothek, die im Besitze der Werke ist und Zeit und Arbeitskraft concentrirten sich nur auf das Studium der Werke selbst, während man jetzt sein halbes Leben mit Suchen zubringen muss.

Die Idee ist nicht der Einfall einer augenblicklichen Laune oder aus dem Drange entsprungen, einen Artikel zu schreiben — ein Grund der heute meist schon hinreicht, die abenteuerlichsten Ideen ans Tageslicht zu fördern, — sondern aus der vor Kurzem empfangenen Nachricht eines Bekannten, der die Werke *Ludwig Böhner*'s, an deren Sammlung er viele Jahre gebraucht hat, der Herzogl. Gothaischen Bibliothek überwiesen hat. Der Geber wird wohl wissen, warum er gerade diese Bibliothek bevorzugt; ob aber die dortige Bibliotheks-Verwaltung dem Geschenke diejenige Beachtung schenkt, die dem Geschenk des Gebers am meisten entspricht, nämlich die Sammlung immer mehr zu vervollständigen, ist eine Frage, die sich wohl keiner der beiden Teile vorgelegt hat, die aber im Interesse der Sache gerade die Hauptsache wäre. — Herr *Meinardus* sammelte einst die Werke *Joh. Wilh. Hässler*'s. Ob sie sich noch in den Händen des Sammlers befinden, weifs ich nicht. Die Jähns'sche Sammlung der Werke C. M. von Weber's ist der Kgl. Bibl. zu Berlin einverleibt. *Wilh. Tappert* in Berlin besitzt wohl die reichhaltigste Sammlung der Werke *Richard Wagner*'s. Solche Schätze sollten sich die Bibliotheks-Verwaltungen bei Zeiten sichern, ehe sie in Antiquarhände fallen und sollten den Einkaufspreis nicht zu knapp bemessen, während das Kaufen von ganzen Privatbibliotheken möglichst zu be-

schränken wäre, da es nur die Doubletten vermehrt, den Raum durch oft wertlosen Kram beschränkt und mit Ausnahme weniger Werke Niemanden als den Erben von Nutzen ist. *Eitner.*

Samstag vor Misericord.

Den Trompetern, Pfeiffern und Lautenschlägern wird vom Grafen Ulrich v. Württemberg „ihre gemachte Gesellschaft bestetigt." 1458.

Mitgetheilt von **Josef Sittard** in Hamburg.*)

Wir Ulrich Graven zu Wirtemberg, furmunder etc. Bekennen vnd tun kunt offenbar mit disem Brieff, als von etlr. Zit der Erwirdigist In Gott Vattern vnd Herr, Herr Julian Cardinal in tutschen Landen durch gewalt vnd In namen unsers allerheiligsten Vatters babst Eugenien etc. seliger und Löblr. gedechnufs die Trompeter, Pfiffer, Lutenschleher vnd spillut In dem bistumbe Strafsburg vnd Constens vnder sunder derselben spillut Bruderschafft zu Riegel Im brifsgow vnd anderswo mit besundern gnaden vnd freyheiten begabt vnd fürsehen hat vnd anderm das sie zu zimlr. Zit nach Ordnung der heiligen Kirchen mögen nemen vnd empfahen das wurdigist Sackerment der allerheiligsten Fron Lichnams Christ vnsers erlösers wie dann die Bulle vnd Brieff daruber sagent das eigenlichen begriffen sollichs dann durch den Erwürdigen In Gott Vatter vnsern Lieben Herrn vnd gevatter, Hern Heinrichen Bischoff zu Constentz confirmiert vnd bestettig ist nach lut desselben vidimus. Also haben nun derselben trompeter, Pfiffer, Lutenschlaher, vnd Spilut etc. furgenomen Ir bruderschafft in der ere der Hochgelobten hymelkungin vnd Jungfrowen der Muter aller Gnaden vnser lieben Frowen sant Maria järl. vff einen tag zu Stutgarten zu halten vnd zu begen (begehen) nach vfswisung Irer Bruderschafft Statuten vnd gesatzt vnd fürderl. mit vnterscheid diser nachgeschrieben stucken vnd artickel: des ersten sol Ir yeglicher der in der bruderschafft sin will, geloben vnd zu den Heiligen fweren die Ordnung, Recht und gesetzt der brüderschafft zu halten vnd zu fürdern nach seinem besten vermögen Libs vnd guts. Item die Bruder derselben Bruderschafft sollen zu Zeiten, so sich das gepürt, vnder Inen

*) Ich fand die Abschrift dieser Urkunde in der sogenannten, leider ziemlich unbekannten, 23 Foliobände umfassenden Hartmann'sche Sammlung auf der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart.

erwelen und setzen einen meister oder obern, der Ir vorganger syn In den sachen die bruderschafft berurend vnd auch zu Im zwölff die In Ziten so das not ist zu Im setzen vnd erkantnufs tuen vmb sachen der Irrung zwischent den brüdern wirdet vnd auch umb überfarung der stuck herzu gemelt vnd andere in der Bruderschafft begriffen. Ob etl. vnder Inen die gar oder eins teils verbrechen, So vil des die Bruderschafft betrifft, sol den andern sinen Bruder vff den Jaurtagen rügen, ob er In schuldig weifs in den sachen, die In der meister der Brüderschafft fragt vnd die die Bruderschafft answiset. Item die Brüder alle vnd Ir yeglr. sollen vff den tag als das jarzit gesetzt ist kommen gen Stutgarten vnd mit In bringen Ir yeglr. vnd opfer vnd alda sin vnd beliben by der vigilie dem Ampt der heilgen Mefs vnd bifs man ob dem Grab gerecht, als das gewonlich ist. Item ein yeglr. bruder sol In dem das die Bruderschafft antreffend gehorsam sin vnd sich nit widern zu tun dartzu die andern In erwelen, Sunder sollen sie alle vnd Ir yeglicher In der Bruderschafft dem, den sie zu Irem Obern oder meister erwelen gehorsam sind vnd tun wase er Inen gebut. Item yeglr. Bruder sol an Im tragen so er vff den Jaurtag kompt das Zeichen der bruderschafft. Dasselbe zeichen sol sin silber in vnd ob einem halben Lot swer Wivil einer wil vnd nit darunter, dasselb zeichen soll Ir dehain verdendern (verschleudern) in keinen weg an erlauben Irs obern so lang er lept oder In der Bruderschafft ist vnd wann er mit tod abget oder nit mer in der bruderschafft sin wil, so soll dasselb zeichen vnd was er In die bruderschafft schuldig ist zu stund werden vnd fallen in die bruderschafft vnser Lieben Frowen. Item vff den Jartagen sol der Bruder keiner hinweg gen an (ohne) erlaubung des meisters. Item kein Bruder sol dem andern in diser Bruderschaft sin kunst schmehen oder schelten vnd was Ir einer dem andern zu Gesellschafft verspricht, das sol Er Im halten oder mit sinem Willen vberwerden. Item, Ir keiner in der bruderschafft soll kein frouwen haben oder mit Im furre, (führen) die gelt oder narung mit sünden verdienet. Item es sol In keiner wochern (wuchern) ob dem spile wurffeln begen, scholdern nemen (Schulden machen) oder ander dergelichen sachen thun. Item ob der bruder einer einen er wer in der bruderschafft oder ufserhalv etwas zu halten oder zu tun versprach by truw oder eid vnd das nit hielt den sollen die meister und die zwölff ob sie das erfaren darumb straffen nach Irem erkennen. Item was ein bruder In diser bruderschafft mit dem andern zu schaffen gewin die bruderschafft antreffent, das sollen sie gegen einander ufstragen vor der bruderschafft meister vnd die zwölffen als vorstet vnd Ir keiner den andern anders oder

ferner vmbtreiben. Item, welicher bruder vff den Jartäg einen nit komen möcht, der sol darnach mit guter kuntschafft sins hern oder ander erber lut den meister underrichten, was In gejrret hab. Item wann die brüder an den jartagen gen Stutgarten komen, So sollen sie zu Irem meister an sin herberg gen vnd sich gegen Im erzögen. Item welcher bruder vff den Jartagen sin Trompeten, Pfiffen oder anders das zu siner kunst gehört, nit mit Im bringt, der sol in die bruderschafft geben drey schilling heller, Item es soll keiner in der bruderschafft Juden dienen zu hochzeiten oder anderm. Item wellicher bruder mit Frowen offenl. vnd vnel. (aufserehelich) sind begieng, so solt er der bruderschafft zu straff sten. Item Ir keiner sol vff den Jahrtag so sie das Jartzit begen wollen, weder spillen, karten oder ander buberl. (Büberei) nachgen, Item vnd die ander trompeter, Pfiffer, Lutenschleher vnd spillut, die nit in der vorgenannt bruderschafft sin vnd doch in vnserm Lande wonen vnd sie darIn begen wollen vfsgenommen vnfser Knecht der yeglr. soll dannocht an die bruderschafft jerl. geben vier schilling heller, dieselbe mögen sie auch von Inen heischen vnd ynbringen als sich gepürt. Item vnd sie wollen vns vnd vnsern erben aller järl. vff den tag als sie Ir jartzeit begen werden geben zu vogtrecht fünff Pfund Heller vnd die allemal von vnsern wegen antworten vnserm Vogt zu Stutgarten wellicher dann zu yeglr. zit vnser Vogt da ist, in allen obgenannten stucken und artickeln vfsgesetzt alle geverd vnd argen list, Wann nun wir versten, das die Trompeter, Pfiffer, Lutenschleher vnd spilut die vorgemelten bruderschafft angeuangen (angefangen) hand iu guter meinung, vnd zu Lob Gott dem allmechtigen, Siner lieben Mutter vnser frowen sant Maria vnd allem Himmelfsher vnd zu trost allen globigen sellen (Seelen) vnd wir dann auch mit besunderl. hoher begird vnd neigung willig sint das Lob vnd den Dinst gottes vnd ander gute werck zu fürdern darumb vud diewil das von wegen vnsers allerheiligsten Vaters des babst vnd von dem vorgenanuten vnserm lieben Heren vnd gevater dem Bischoff von Coustenz confirmieret vnd bestetig ist, als vor gelut hat, so haben wir den brudern in der vorgemelten bruderschafft vnser lieben frowen die yezo darIu sind oder furo darher komen werden verwilligt vnd gegunt vnd erlaubt sollichs bruderschafft mit den vorgeschriben vnd allen andern artickeln stucken vnd Inhaltung gantz nach Irem Brieff furzunemen zu halten vnd zu vollbringen, Gunden (gewähren) vnd erlauben In ouch dies vnd bestetigen das wissentl. für vns vnd vnser erben mit disem Brieff, empfelhen vnd gebieten auch allen vnsern amptleuten ernstl, vnd vestigl. daby zu hanthaben vnd zu schirmen vnd Inen darzu hilfflichen zu sind als

sich gepurt alles vngeuerl. doch haben wir vns vnd vnsern erben her Inne (dagegen) vſsgedinckt (ausbedungen) vnd behalten alle vnd yegl. vnser herlichkeit vnd gerechtigkeit alles on alle geuerde (Gefahr). Vnd des zu warem Vrkund Sohaben wir vnser eigen Insigel offenl. tun hencken an diesen Brieff der geben ist zu Stutgarten an Samstag vor dem Sonntag als man in der heiligen kirchen singt Misericordia Domini nach der Gepurt Christi als man zalt viertzehenhundert fünfftzig vnd acht Jare.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

Geschichte des Tanzes in Deutschland

von *Franz M. Böhme.**)

Ein Geisteskind echt deutschen Fleiſses. Der Verfasser ist ein Sammler und Durchstöberer ganz eigener Art und besitzt die Gabe, aus den entferntest liegenden Werken mit bewundernswerter Geduld einen Beleg herauszufinden, der sein Thema mit dem nötigen Quellenmaterial bereichert. Weniger ist ihm das Talent verliehen, die massenhaften Zettelnotizen zu einem einheitlichen Ganzen zu verarbeiten und tritt dieser Mangel besonders bei einem so vielseitigen Thema, wie das oben genannte, desto schärfer hervor. Man sieht das Mühen und Ringen, Herr des Gegenstandes zu werden, doch das massenhaft aufgeschichtete Material spottet all seinen Kräften. Nur stückweise ist er im Stande, das Resultat seiner Forschungen niederzulegen. Die Darstellnng beginnt mit dem Tanze im germanischen Altertum, der sich die älteste christliche Zeit und die Zeit der Minnesänger (bis zum 14. Jahrh.) anschlieſst. Besonders der letzte Abschnitt ist durch die vielfachen Citate aus den Gedichten der Minnesänger sehr anziehend behandelt nnd dieselben in geschickter Weise verwertet. Diesem schlieſsen sich noch zwei getrennte Kapitel an, ehe man zur folgenden Periode gelangt: Tanzwut im Mittelalter — Beschreibung der Veitstänzer — nnd Totentanz im Mittelalter. Nun gelangen wir erst zum „deutschen Tanze im 14. bis 16. Jahrh.“ der in 4 Abteilungen zerlegt wird: Bauerntänze, Handwerkertänze, Bürger- und Geschlechtertänze nnd Hof- und Adelstänze; diesen schlieſsen sich unmittelbar die dazu gehörigen Abschnitte an: Wann wurde getanzt? Wo wurde getanzt? Wie wurde getanzt? Fragen, die uns schon in der Minnesängerzeit aufgestoſsen sind. Ehe wir weiter gelangen, werden zwei Kapitel Urteile und Predigten, sowie Polizeiverordnungen über und

---

*) Beitrag zur deutschen Sitten-, Litteratur- und Musikgeschichte. Nach den Quellen zum erstenmal bearbeitet und mit alten Tanzliedern und Musikproben herausgegeben von . . . I. darstellender Theil (VIII u. 339 S.) II. Musikbeilagen: Tanzlieder und Tanzmelodien von älterer Zeit bis zur Gegenwart (221 Seiten). Leipzig, Druck u. Verlag von Breitkopf & Härtel. 1886. In gr. 8⁰. 2 vol.

gegen das Tanzen mitgeteilt, denen sich dann 2 Kapitel über ausländische Tänze anschliefsen. Kapitel 11 führt uns der Ueberschrift nach zu den Tänzen im 18. und 19. Jahrh., verweilt aber sehr ansführlich bei den Tänzen aus alter Zeit, die sich noch bis in die neuere Zeit anf dem Lande erhalten haben. Dass es hierbei nicht ohne Wiederholungen abgeht, ist kaum vermeidlich, denn dieser Abschnitt hätte die Grundlage zur Schilderung der Tänze im Mittelalter und des 16. Jahrh. bilden sollen. Erst auf Seite 211, mit Kapitel 14, treten wir in die Zeit ein, die bereits bei Kapitel 11 bezeichnet ist. Kapitel 15 bringt nns abermals 4 Jahrh. zurück und behandelt die Tanzlieder. Das folgende handelt über die Tanzmusik nnd Tanzmusiker, in dem uns der Verfasser abermals in die früheste Zeit zurückführt und mit der heutigen Zeit endet. In ähnlicher Weise führt der Herr Verfasser den Leser noch einige Male durch mehrere Jahrhunderte. Jeder Abschnitt für sich zeugt von gründlichen Studien und wird für künftige Bearbeiter dieses Faches von vielfachem Wert sein, so z. B. auch das 17. Kapitel, welches die Kinderspiele zum Thema nimmt, und sich sehr anziehend liest, indem die eigene Kindheit dabei wieder lebhaft ins Gedächtnis gerufen wird. — Das Thema liegt zum gröfsten Teile aufser dem Bereiche der eigentlichen Musikgeschichte, tritt der Herr Verfasser aber hin und wieder in deren Kreis, so wundert man sich über dessen so bestimmte dictatorisch ansgesprochene Urteile, die sich aber zum Teil mit dem heutigen Stande der Musikwissenschaft schlecht vereinbaren lassen. Auch die Citate sind manchmal falsch. (Siehe z. B. Seite 287: „Glarean Dodecach. II, 15“). Die Seiten 263 und 291 sind besonders reich an solchen gewagten Behauptungen. — Sehr wertvoll ist der Band Musikbeilagen: trotzdem gut die Hälfte aus uenen Werken abgedruckt ist, — die Tänze des 15.—17. Jahrh., Beilage zu den Monatsh. 1875, haben stark herhalten müssen, obgleich Herr Professor Böhme immer flott weg die Originalquelle citirt und nicht die neue Ausgabe, aus der er kopiert hat — so bleibt immer noch so viel übrig, woran man seine Freude hat. Zu verwundern ist aber der fehlerhafte Druck. Die Verlagshandlung weifs doch sonst korrekte Ausgaben herzustellen, und man ist erstaunt, hier Fehler auf Fehler zu begegnen. Die Erklärung lässt sich nur darin finden, dass die Druckvorlage bereits die Fehler enthielt. Eine Beobachtung, die man schon in Böhme's altdeutschem Liederbuche machen konnte. — Unter den zum Tanze bestimmten Liedern, die Herr Böhme mitteilt und dazu stempelt, will uns scheinen, als wenn er allzufreigebig damit umginge. „Ach Elslein liebes Elselein, wie gern wär ich bei dir“ ist ein so zartes inniges Liebeslied, das wohl schwerlich zum Tanze gedient hat (Seite 19 Nr. 31). Nur der Tripeltakt ($^3/_4$) der Musik scheint ihn, wie noch bei manchem anderen Liebesliede, dazu verleitet zu haben. Das nnter Nr. 166 mitgeteilte „Air de la clochette“ ist aus dem „Balet comique“, welches 1582 zu Paris erschien nnd nenerdings Herr J. B. Weckerlin herausgab. Die Komponisten sind *Beaulieu* und *Salmon*. Sehr dankenswert sind die Tänze ans der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, denn deren habhaft zu werden ist heute schon fast schwieriger, als derjenigen aus dem 16. und 17. Jahr-

hundert. — Im Einzelnen ist das Böhme'sche Werk eine dankenswerte Bereicherung unserer musikhistorischen Kenntnisse und Fleifs wie Mühe sehr anzuerkennen. Es eröffnet ein Feld, welches bis jetzt noch wenig bekannt und gepflegt worden ist. E.

Joh. Adam Reinken.

Hortus Musicus van Jean Adam Reinken, uitgegeven door J. C. M. van Riemsdijk. (Pr. 4,20 fl. = 7 M., Stim. 2,50 M.) Te verkrijpen by Den Algemeenen Muziekhandel te Amsterdam (und) Breitkopf & Härtel, Leipzig. — (Ausgabe der) Maatschappij tot bevordering der Toonkunst, Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis. Uitgave van oudere Noord Nederlandsche Meesterwerken. (Nr.) XIII.

In kl. fol. VII n. 89 Seit. Enthält die Partitur von „Hortvs Mvsicvs | recentibns aliqnot flosculis | SONATEN, | Allemanden, | Covranten, | Sarrabanden, | et | Giqven, | Cum 2. Violin. Viola, et Bafso | continuo, confitns | á | JOHANNE ADAMO REINCKEN | Daventriense Tranfilvano. | Organi Hamburgenfis ad | D. Cathar. celebratifsimi | Directore. | (In stattlicher Abbildung eines Tempels. Unten liest man:) Sumtibus-Autoris. | Titel in photolithographischer Nachbildung. Originaldruck im Besitze des Herrn Prof. Dr. R. Wagener, einzig bekanntes Exemplar. Die Dedication ist von Reincken an Herrn Johann Adolph, Baron von Kielmansegg gerichtet und dadurch ist man allein im Stande, auf die Zeit der Herausgabe derselben einen Schluss zu ziehen, denn selbst Walther lebte der Zeit schon zn fern, um Auskunft zu geben. Der Herausgeber, Herr Riemsdijk in Utrecht, war aber so glücklich, in einem alten Kataloge des Börsenvereins in Leipzig vom Jahre 1688 das Reincken'sche Werk als nächstens erscheinend „libris futuris nundinis prodituris" heifst es dort, angezeigt zu finden nnd so können wir ziemlich sicher das Jahr 1689 als Druckjahr annehmen und die Kompositionen selbst vor 1688 verlegen. Mit unserer Kenntnis von alten reinen Instrumentalwerken ist es immer noch schwach bestellt nnd jeder Fund ist daher von grofsem Gewinn, besonders wenn sich die Zeit der Abfassung genau bestimmen lässt. Die Anwendung der Formen, der Ausdruck, die melodische Erfindung nnd Verarbeitung der Motive, alles gewährt uns Einblick in die stetige Entwicklung der selbständigen Instrumentalmusik, und bringt den genialen Vertreter der Instrumentalmusik, *Sebastian Bach*, dessen Leistungen bisher scheinbar ohne jegliche Verbindung mit der Vorzeit standen, in immer näheren Zusammenhang und logische Entwicklung mit derselben. Schon im Jahre 1881 erlangte Herr Prof. Spitta in Berlin Kenntnis von der Existenz des Werkes und wies in der Allg. musik. Ztg. nach, dass Bach aus den Suiten Nr. 1, 2 und 3 zwei Klaviersonaten gemacht habe, (Ausgabe der Klaviersonaten von Peters, Nr. 1 u. 2) die nach Bach'scher Art vom Originale die Themen benützen, sonst aber in selbstschaffender Weise gearbeitet sind

Der Artikel Spitta's liegt mir nicht vor und aus der kurzen Andeutung Riemsdijk's lässt sich wenig ersehen. Charakteristisch für die Bearbeitung ist aber folgender Ausspruch Spitta's, indem er sagt: „Vergleicht man Original und Umsetzung im Ganzen, so ist jenes die Knospe, diese die herrlich entfaltete Blüthe.“ Trefflicher lässt sich die Arbeit Bach's wohl nicht bezeichnen und wird auch ohne Vergleich ein Bild von Bach's Verwendung der Reincken'schen Komposition geben R.'s Suiten, die er zwar mit diesem Worte nicht belegt, aber ganz in der späteren angewendeten Form behandelt, bestehen aus verschiedenen Sätzen, die in der Tonart übereinstimmen. Der erste Satz ist stets eine „Sonata“ die eine gröfsere Ausdehnung hat und aus verschiedenen Tempi besteht, dieser folgt eine Allemande, eine Courante, eine Sarabande und eine Gique. Der bedeutendste Satz, sowohl in Erfindung und Ausarbeitung ist die Sonata. Der einleitende Adagiosatz ist oft von überraschender Schönheit und Tiefe der Empfindung, diesem schliefst sich ein lebhaft gehaltener Allegrosatz an, der fugenartig einsetzt und auch im Verlaufe des Satzes eine fugenartige Behandlung festhält. Die gewählten Motive sind wenig melodisch und bauen sich meist sequenzenartig auf, d. h. auf der Wiederholung eines Motivs auf höherer oder tieferer Tonstufe. Hierdurch tragen die Sätze schon im Keime die Monotonie in sich und erheben sich auch selten zu interessanterer Entwicklung. Diesem Allegro folgt ein langsamer Satz, der mehr melodisches Element in sich trägt, sich aber im Verlaufe in schnelle Figuren auflöst. Manchmal geht er noch in ein schnelles Tempo über, und wiederholt auch mitunter Adagio und Presto. Eine bestimmte Form ist diesem gleichsam dritten Satze noch nicht eigen und doch lässt sich bereits der Keim erkennen, aus dem einstmals die Sonatenform erstehen sollte. Die Allemande, Courante, Sarabande und Gique folgen in regelmäfsiger Ordnung aufeinander und beschliefsen die Suite. Sie bieten wenig charakteristische Merkmale unter einander und man könnte, wenn die wechselnde Taktart nicht vorhanden wäre, gut die eine mit der andern vertauschen. Die Allemande steht im $^4/_4$ Takt und ist ein Allegro, die Courante und Sarabande im $^3/_4$ Takt ohne Tempobezeichnung und die Gique im $^{12}/_8$ Takt mit Prestotempo, so dass man Courante und Sarabande sich wohl in langsamerem Tempo denken kann. Die Dreistimmigkeit herrscht vor, indem der Bassus continuus stets mit der Viola da Gamba im Unisono geht, aufser bei schnellen Figuren, bei denen der erstere nur die Hauptnoten angiebt. Die Bezifferung des ersteren ist reichlich notirt, betrifft aber nur Stimmen, die bereits durch die anderen Instrumente vertreten sind, geben also für die jedenfalls mitgehende Begleitung des Klaviers gar keine Andeutung. In den einleitenden Adagios tritt oft die Vierstimmigkeit ein, während der dritte langsame Satz der Sonate stets zweistimmig geschrieben ist und hier ist die Bezifferung des Basses auf eine harmonische Begleitung des Klaviers ganz deutlich ausgesprochen. — Der nordniederländische Verein in Amsterdam hat sich durch die schöne und ziemlich korrekte Ausgabe des Werkes in Partitur*) und Stimmen ein wesentliches

*) Das Original ist nur in Stimmen aufgelegt.

Verdienst um die Förderung der Musikforschung erworben. Der Herausgeber hat sich in betreff der vorkommenden Versetzungszeichen im Takte dem heutigen Gebrauche angeschlossen, der sie nicht wiederholt. Bei kurzen Takten mag das angehen, aber in langen Takten, bei vielen Noten, wie bei den Giquen, im $^{12}/_8$ Takt, ist ein Versehen zu leicht möglich, da die Alten das Auflösungszeichen nicht anwendeten. Nach einem fis z. B. folgte wieder f, wenn nicht abermals demselben ein Kreuz vorgesetzt war. Dies scheint der Herausgeber mehrfach übersehen zu haben, sowie er fehlende Versetzungszeichen, die einst vom Ausführenden selbstverständlich ergänzt wurden, nicht hinzugefügt hat, z. B. Seite 44, Takt 4, Violino I, muss es cis statt c heißen. Deshalb hat auch der Komponist auf derselben Seite, Zeile 2, Takt 5, Violino II, vor c ein Quadrat geschrieben, da hier der Ausführende nach altem Gebrauche cis gespielt hätte, der Komponist aber ausnahmsweise c haben will. Die moderne Dur- und Molltonart schwebte zwar zu Reincken's Zeit schon in der Luft, war aber durch die Theoretiker noch nicht sanctionirt und die alten 8, resp. 12 „Toni" bestanden noch zu Recht. Hiervon giebt die 4. Suite den besten Beweis. Halb dorisch, halb D-moll, schwebt sie zwischen Wollen und Nichtwollen, zwischen alter Theorie und neueren Anschauungen, die erst in Seb. Bach zu voller Klarheit gelangten.

E.

Mitteilungen.

* Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel II. 2de Stuck. Amsterdam, Frederik Muller & Co. 1886. In 8°, Seite 109—170. Enthält die Fortsetzung des Lautenbuchs von Thysius, von J. P. N. Land herausgegeben, und umfasst 29 Motetten von Meistern, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. wirkten, wie Giac. Finetti, P. Lappi, Leo Leonis u. a. Der auf Seite 139 genannte Komponist heißt Giacomo Moro da Viadana, also aus Viadana gebürtig. Die erste bekannte Ausgabe seiner Concerti ecclesiast. erschien 1613 und ein 3. Buch derselben, als Opus 10 bezeichnet, 1617 in Venedig bei G. Vincenti. Beide Ausgaben auf der Kgl. Bibl. in Berlin. Wahrscheinlich ist die Ausgabe von 1613 eine spätere und die erste bis jetzt noch unbekannte wird vielleicht auch in Venedig erschienen sein. Fétis begeht den Fehler, aus Giacomo Mori und Jacobus Morus Viadana zwei Komponisten zu machen. Die größere Zahl der Motetten ist anonym. Die in modernen Noten wiedergegebene Übersetzung beschränkt sich zum größten Teil nur auf Cantus und Bassus mit teilweiser Hinzufügung des lateinischen Textes, der aber ohne jede Kenntnis von gesanglicher Deklamation untergelegt ist. So lesen wir Seite 117: J - e - su, J - e - su Christ' Sanctae etc., wobei die Melismen zerrissen und die Wiederholung von 3 *g* auf eine Silbe zusammengezogen werden. Der Satz Nr. 258 wechselt zwischen 2- und 3stimmiger Wiedergabe. Nr. 271 und 273 sind dreistimmig, manche nur einstimmig, und bei vielen wird der Tonsatz mitten abgebrochen und ein „etc." muss dem Leser die Fortsetzung ersetzen. Von Seite 155 ab folgen reine Instrumentalsätze. Ob hier der Herausgeber den vollständigen Lautensatz wiedergiebt, oder auch nur einen Auszug, lässt sich schwer

beurteilen. Taktweise läuft eine Stimme allein, ehe eine 2. Stimme vorübergehend die Terz oder Oktave zur Oberstimme giebt, während man wieder Stellen mit 4stimmigem Satze antrifft. Ein Autor ist nur einmal bei Nr. 283 genannt: Fantasia von Franciscus Meilandus, vielleicht ein Deutscher. Aufser dem ersten Satze tragen sie alle die Bezeichnung „Fantasia". Nr. 279 und 281 sind über ein und dasselbe Thema fugenweis gearbeitet. In Nr. 281 muss der Einsatz der 2. Stimme *g* heifsen, wie dann auch der Bass einsetzt nnd wie es in Nr. 279 lautet, welches auf dasselbe Thema gebaut ist. Nr. 279 ist jedenfalls der interessanteste Satz der Sammlung, doch scheint er nicht ganz fehlerlos zu sein; abgesehen von den Oktavenfortschreitungen in Takt 10 und dann wieder gegen den Schluss hin, muss es in Takt 13, letztes Viertel wohl *g es b* heifsen und im vorletzten Takt kann das *f* im Alt unmöglich richtig sein.

* In Weimar beabsichtigt man ein *Liszt-Museum* in der dortigen sogenannten Hofgärtnerei, der einstigen Wohnnng Liszt's, zu gründen, welches seine Werke in Druck und Handschrift enthalten, sowie alles, was auf ihn sonst Bezug hat, gesammelt werden soll. Die Idee verdient eine allgemeine Unterstützung schon aus historischem Interesse. Da bereits unsere namhaftesten Verleger durch Uebersendung ihres Verlages Liszt'scher Werke einen tüchtigen Grund gelegt haben, so ist das Unternehmen als gesichert anzusehen, welches unter dem Protektorate Sr. Kgl. Hoheit des Grofsherzogs von Sachsen-Weimar steht. Es ergeht daher die Aufforderung an alle Besitzer von Andenken an Liszt, mögen sie in Briefen, Biographieen, Porträts oder anderem bestehen, sie dem Museum einzuverleiben. Jedenfalls dienen sie dort einem höheren Zwecke, als wenn sie sich im Verschlusse eines Einzelnen befinden. Sendungen sind „An die Liszt-Bibliothek in Weimar, Hofgärtnerei" zu adressiren.

* Die Fortsetzung der Beilage: Musikhandschriften auf öffentlichen Bibliotheken, hat durch den in dieser Nummer beginnenden Katalog der Musikwerke des päpstlichen Archivs in der sixtinischen Kapelle zu Rom einerseits eine überraschend wertvolle Bereicherung erhalten, andererseits den ursprünglichen Plan alterirt. Da der Katalog des Herrn Haberl auf anderer Einrichtung beruht, als der des Herrn Prof. Pfudel, so wird dem Letzteren in nächster Zeit ein besonderes Register beigegeben werden, so dass beide Kataloge für sich bestehen und sowohl zusammen als auch getrennt gebunden werden können.

* Am 2. Januar wird der 15. Bd. der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke der Gesellschaft für Musikforschung (auf Subscription) versandt. Er enthält

Hans Leo Hassler's Lustgarten von 1601. Eine Sammlung deutsche weltliche Lieder (39) zu 4, 5, 6 u. 8 Stim., nebst 11 Instrumentalsätzen in kleiner Partitur. Preis 10 Mk.

Die Subscriptions-Bedingungen sind folgende: Der neu eintretende Subscribent zahlt für die ersten 2 Jahrgänge je 15 Mk., für die folgenden zwei je 12 Mk. und darauf je 9 Mk. Die Auswahl der Werke steht im Belieben des Subscribenten. Wer 5 Bände mit einem Male nimmt, erhält 10% Rabatt. Nähere Auskunft erteilt der Redakteur dieser Blätter.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 1.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 2.

Joh. Ulrich Steigleder's „Tabulatur-Buch".

Im 178. Kataloge, welchen Herr Antiquar Albert Cohn in Berlin unlängst versandte, befindet sich ein wenig bekanntes Werk des alten süddeutschen Organisten Johann Ulrich Steigleder. Der vollständige Titel lautet:

Tabulatur Buch, | Darinen | Daſs Vatter vnser auff 2, | 3 vnd 4 Stimmen Componirt, vnd | Viertzig mal Varirt (sic!) würdt, | auch bey ieder Variatiō | ein sonderlicher bericht | zufinden. | Auff Orgeln, vnd allen an- | dern Musicalischen In- | strumenten ordenlich | zu appliciren, | Componirt | Durch Johan Vlrich Steigleder, | Organistē der Stifftskirchē zu Stuttgart. | Getruckt, vnd verlegt zu Straſsburg | bey Marx von der Heidē am Kormarck. | 1627.

Der mit Typendruck hergestellte Foliant — das Titelblatt ist in Kupfer gestochen — bietet keine Tabulatur im gewöhnlichen (engeren) Sinne, ebensowenig wie Sam. Scheidt's „Tabulatura nova", Hamburg 1624. Die 2—4stimmigen Orgelstücke sind partiturförmig in jener übersichtlichen Weise (auf 2—4 Linien-Systemen) notirt, die auch Frescobaldi anwandte. Die Tabulaturen bedeuten zunächst nur einen Gegensatz zu der früheren Notationsweise für Vokalmusik. Bekanntlich gruppirte man ehedem die einzelnen Stimmen sehr unübersichtlich mit Vorliebe auf zwei neben einander liegenden Seiten meist so:

Cantus.	Altus.
Tenor.	Bassus.

Jede übersichtliche Zusammenfassung der Stimmen ist eine Tabulatur, — die Partitur so gut wie das Arrangement (Transscription) für Orgel, Klavier, Laute u. s. w. Der ursprünglich sehr weite Begriff ist im Laufe der Zeit erheblich eingeschränkt worden.*)

Steigleder widmete sein Tabulatur-Buch „Dem Wolgebornen Herren, Herrn Caroln, Herrn zu Limppurg, defs Hayl. Röm. Reichs Erbschencken und Semperfreyen.“ Er war vordem in Lindau Organist gewesen, wie aus einer Stelle der Dedication ersichtlich ist: „Dann auch ich von meiner Jugend an zu dem Exercitio vnd studio Musico angehalten, vnd nunmehr ettlich Jahr das Orgelwerk bey hiesiger Statt oder Stiftskirchen, vorhin aber auch in defs Heil. Röm. Reichsstatt Lindaw am Bodensee, nach meinem geringen vermögen zuversehen bestellet worden.“

Der Komponist wählte als Thema für seine vierzig Variationen die Melodie in dorischer Tonart, nach welcher Luther's „Vater unser“ gesungen wird.**) Man hat diese Melodie mit vielen andern früher dem Reformator zugeschrieben; gewiss ist nur das Eine, dass Luther eine Tonweise für sein Vaterunser erfinden wollte. (Facsimile der handschriftlichen Entwürfe — mit vielen Korrekturen — bei Winterfeld.) Steigleder giebt den Choral in folgender Gestalt:



Er zeigt seine Kunst zuerst in einer vierstimmigen „Fantasia, oder Fugen Manier“:

*) Jetzt versteht man unter Tabulaturen nur noch jene Hieroglyphen, welche die Lautenspieler fast bis ins 19. Jahrh. gebrauchten.

**) „Das Vater unser, kurz und gut ausgelegt und in Gesangweise gebracht durch D. Martin Luther. 1539.“ So lautet die Ueberschrift in Mützell's „geistliche Lieder.“ Band I, Berlin, 1855.

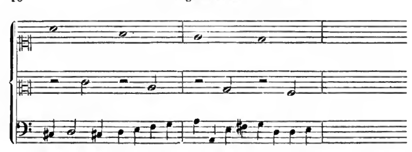


Diese Introduction (auf vier Systemen notirt) umfasst siebzehn Seiten! Der Autor, bemüht, es Jedem recht zu machen, lässt der weitschweifigen Einleitung eine kürzere folgen: „Fantasia, oder Fugen Manier, Vor diejenigen, welchen mit langen Fugen nicht gedienet":



Daran schliefst sich eine dritte „Fantasia, kurtz vnd leicht, wie die vorhergehend, zuschlagen." Nun beginnen die eigentlichen Variationen; das Thema wandert von einer Stimme zur andern. Bei der ersten Veränderung heifst es: „Coral im Discant. Hierzu kan auch ein Knab den Text singen, oder sonsten ein Geyglin, oder andern Discant Instrumenten sich hören lassen." Manchmal ist eine Stimme nach der Weise der Zeit durch Läufe und Figuren ausgeschmückt, z. B. „Coral im Discant, mit einem collerierten (colorirten) Bafs." Eine zweistimmige Variation ist im „Contrapuncto duplici" geschrieben. Im Allgemeinen ist die Fertigkeit des alten Steigleder nicht gar grofs, doch stöfst man hie und da auf leidliche Einfälle, so in der 24. Veränderung, wo der „Coral in zwo Stimmen zumal" erklingt. (Die zweite Stimme konsequent als Ochetus, d. h. durch Pausen unterbrochen.) Ich teile den Anfang mit:





Einen wunderlichen Zuschnitt hat die 35. Variation: „Discant vnd Tenor wechslen in diesem Coral ab, wann man darzu singen will, müssen Discant vnd Tenor sich nachfolgender Art gebrauchen“:

Discant.

. Va - ter un - ser der du vns all

Tenor.

im Him - mel - reich al - le

Kin - der sein vnd vnd wilt das

heis - sest gleich dich ruf - fen an

bett gib dass nit bett hilff

betten von vns han al - lein der Mundt

dass es geh von Her - tzen Grundt.

von Her - tzen Grundt.

Zum leichteren Verständnis dieser Spielerei mag hier die erste Strophe des Luther'schen Liedes dienen:

Vater unser im Himmel Reich,
Der du uns alle heifsest gleich,
Brüder sein und dich rufen an,
Und wilt das Beten von uns han,
Gieb, dass nicht bet allein der Mund;
Hilf, dass es geh von Herzen Grund.

Das Exemplar der Steigleder'schen Variationen, welches Herr Cohn besitzt, beansprucht ein besonderes Interesse, weil es auf 69 vorgebundenen Blättern handschriftliche Musik enthält, teils in deutscher Buchstaben- oder Orgel-Tabulatur, teils in gewöhnlicher Notenschrift auf Fünflinien-Systemen (italienische Tabulatur genannt).

Man findet: Hymnen, Canzonen, Kyrie, Messen, Ricercari, Ave Maria, Miserere, Regina Coeli, Salve Regina u. s. w. Die Stücke sind drei- bis achtstimmig, mehrere mit Instrumentalbegleitung, z. B. ein achtstimmiges „Iste est Joannes." Hie und da ist ein Komponist genannt, ich konnte folgende Namen entziffern: *Joann Benn, Andr. Hepgins* (Hepgin? Hepgius?) Pietro Lapes (Lappi?), P. O. Vincentio de Putiis. Am Schlusse giebt es noch einen handschriftlichen Anhang: Drei Blätter (fünf Seiten); sie enthalten das Fragment einer Messe (der Anfang fehlt) und einen dreistimmigen Gesang mit beziffertem Bass „di Fra Columbini." *Wilhelm Tappert.*

Giovanni Francesco Anerio.

Herr Fr. Xav. Haberl hat in seinem kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1886 p. 51 eine Darstellung des Lebensganges und Schaffens auf Grund bibliographischer Dokumente obigen Meisters veröffentlicht. Die dort mitgeteilten Drucke umfassen die Zeit von 1599—1677 und befinden sich gröfstenteils auf der Musikbibliothek des Liceo musicale zu Bologna. Die Lebenszeit Anerio's ist nach Herrn Haberl etwa von 1567—1620 zu legen, doch fehlen uns darüber bestimmte Nachrichten. Ob Felice Anerio ein Bruder oder Verwandter Francesco's ist, lässt sich bis jetzt nicht nachweisen. Die bisher bekannten Biographieen entbehren jeglichen Beweismaterials. Durch Dokumente bewiesen steht bisjetzt nur fest, dass Francesco ein Römer war, wie er sich fast auf jedem Druckwerke selbst bezeichnet, und die gröfste Zeit seines Lebens in Rom selbst lebte. 1609 (Motecta 1, 2 et 3 voc.)

lässt sich aus dem Wortlaut der Dedication an Aloysio Galli schliefsen, dass er die Absicht hatte, sich dem Priesterstande zu weihen, doch erst am 7. August 1616 celebrierte er sein erstes hlg. Messopfer in der Jesuitenkirche *al Gèsu* (Haberl p. 53, I. Spalte). Aus der bekannten Streitschrift Marco *Scacchi*'s gegen Paul Syfert erfahren wir, dass er eine zeitlang Kapellmeister des Königs von Polen und Schweden, Sigismund III., war, und vermutet Herr Haberl, dass dies um 1609 gewesen sein müsse (53, II). Auch in Verona war er 1611 eine kurze Zeit Kapellmeister am Dome, wie uns der Titel zu den „Recreatione Armonica. Ven. 1611", belehrt. Doch schon in demselben Jahre finden wir ihn wieder in Rom als Musikdirektor des von den Jesuiten geleiteten Collegs bei St. Ignazio („in Seminario romano musicae praefecti" schreibt er auf den Titeln seiner Werke dieser Zeit). 1613 ist er Kapellmeister an der Kirche S. Maria ai Monti zu Rom (54, I) und zeichnet sich bis 1620 als solcher; von da ab erscheinen noch eine Reihe Werke und neue Auflagen älterer, jedoch unter der Redaction anderer Herausgeber und lässt uns dies vermuten, dass er um diese Zeit gestorben sein muss.

Da sich der Herr Haberl mit wenig Ausnahmen nur auf den Besitzstand des Liceo musicale in Bologna beschränkt, der allerdings sehr reichhaltig ist, so füge ich hier zur Vervollständigung der Bibliographie den Besitz anderer Bibliotheken hinzu, soweit er mir bekannt ist.

Das erste, 1599, erschienene Werk Anerio's: „Il primo libro de Madrigali a 5 voci. Ven., Amadino" von dem der Alto sich im Liceo musicale zu Bologna befindet, besitzt auch die K. K. Hofbibl. in Wien und zwar den Canto zu 21 pp. und den Basso zu 20 pp. (Haberl 52, I).

Das p. 52, I kurz erwähnte Werk von 1607 führt den Titel:

Gagliarde | A Quattro Voci | Composte da Giov. Fran. Anerio | Romano, | Intauolate per sonare sul | Cimbalo et sul Liuto. | Libro Primo. |

1 vol. hoch Fol., ohne Druckfirma, doch scheint es 1607 bei Vincenti in Venedig erschienen zu sein, obgleich es in den beiden Verlags-Katalogen Vincenti's 1619 und 1649 (M. f. M. Beilage zum 15. Jahrg.) nicht aufgeführt ist. Der Titel in Einfassung. Herstellung durch Stich. Enthält 16 Gagliarden auf 8 Bll. in doppelter Notation: für Klavier und für Laute. Exemplar: Kgl. Bibl. Berlin.

1608. Madrigali a 5 et 6 voc. Lib. 2. Ven., Vincenti. In Bologna nur Alto u. VI. voce. In der Staatsbibl. in München komplet in 6 Stb.

1609. Motecta 1, 2 et 3 voc. concinenda. Romae, Roblettus. In Bologna Bassus und Bassus ad organum. In der Staatsbibl. in München nur Bassus.

1611. Recreatione Armonica. Madrigali a 1 et 2 voci. Ven., Ang. Gardano et Fratello. Die Kgl. Bibl. Berlin besitzt den Cantus, so dass durch den auf dem Liceo music. befindlichen „Basso continuato" ein Teil der Gesänge vollständig wird.

1611. Motectorum singulis, binis, ternis, quaternis, quinis, senisque vocibus. Lib. II. Romae, Barth. Zannetti. 4 Stb. in kl. 4°. C. T. B. und B. ad Org. 29 Nrn. — Kgl. Bibl. in Berlin kompl., in Bologna nur B. und B. ad org. (Haberl 54, I).

Die Ausgabe von 1612, die in Venedig bei Ric. Amadino erschien, befindet sich in der Stadtbibl. in Breslau in 4 Stb. komplet. Siehe Bohn's Bibliographie p. 47. Bohn zählt 38 Nrn. Die bischöfl. Proske'sche Bibl. soll auch ein Exemplar besitzen.

1613. Antiphonae | Sev sacrae Cantiones, | Qvae In Totivs Anni | Vesperarvm Ac Completorii | Solemnitatibvs Decantari Solent; | ... | Binis, Ternis, & Quaternis vocibus concinendae. Vna cùm Basso | ad Organum. | . . . | Prima pars. | (resp. Secvndvs pars — Tertivs pars.) ‖ Romae, Apud Jo. Baptistam Roblectum. M. DC. XIII. |

Jeder Teil zu 3 Stb. in hoch kl. 4°. 1. pars enthält 121 Nrn., 2. pars 77 Nrn., 3. pars 48 Nrn. Kgl. Bibl. Berlin komplet. Vollständiger Titel bei Haberl p. 54, II.

1613. Motectorum 1, 2, 3, 4, 5 et 6 vocibus. Una cum litaniis... | Lib. 3. Romae, Roblectus. Staatsbibl. in München nur Bassus und in Bologna Bassus und Orgelstimme (Haberl 55, I).

1614. Missarvm | Quatuor, Quinque, & sex vocibus. | Missa qvoqve pro defvnctis | vna cum sequentia, & Resp. Libera me Domine, Quatuor vocibus Liber Primus. | Avctore | Joannis Francisco Anerio, Romano. | In Ecclesia Deiparae Virginis ad Montes Capellae Magistro. | Cùm Basso ad Organum. | Wappen. ‖ Romae, Ex Typographia Jo. Baptistae Roblecti. 1614. |

Die Kgl. Bibl. in Berlin besitzt den C. A. u. V. vox in kl. 4°. Dedic. Clementia Muti de Nari. Gezeichnet von Archang. Tocchi, Roma, 25. Aprile 1614.

1. Missa: Doctor bonus, 4 voc.	2. Missa brevis, 4 voc.
3. „ pro defunctis, 4 „	4. „ Circuire possum, 5 voc.

5. Missa In te Domine, 6 voc.

Die 3. Messe „Missa pro defunctis" erschien später noch mehrere Male allein, (siehe Haberl 58, II, dem aber obige erste

Ausgabe unbekannt ist und nach Baini nur eine von 1620 citirt) und zwar:

Cantvs | MISSA | Pro Defvnctis, | Cum Sequentia, & Resp. Li- | bera me Domine. | Quatuor Vocibus. | Auctore | Jo. Francisco | ANERIO Romano. | Vignette ‖ Romae, | Apud Paulum Masottum. 1630. | Superiorum Licentia. | 4 Stb. in 4⁰. C. A. T. B. ohne Dedic. Kgl. öffentliche Bibl. in Hannover.

Die Ausgabe von 1649, edirt von P. P. Sabbatino, gedruckt in Rom bei Grignani, beschreibt Haberl ebendort und ist sie nur durch ein Exemplar im Archiv des St. Peter in Rom vertreten, wogegen die von 1677, edirt von Gherardino, Romae typis Jac. Fei, Andr. Fil., auch in der Kgl. Bibl. zu Berlin sich befindet, 4 Stb., Titel defect, sowie das Stb. des Tenors und B. ad organum.

Die von Haberl angeführten Responsorii von 1629 (p. 58, I) besitzt die Hofbibliothek in Wien schon in einer Ausgabe von

1614. Responsoria nativitatis domini, una cum invitatorio et psalmo: Venite, exultemus ac Te Deum laudamus, 3, 4 et 8 vocibus. Romae, apud Jo. Bapt. Roblettum. 1614.

Vorhanden nur der Bassus ad Organum in kl. 4⁰ zu 16 Seiten.

Die Ausgabe von 1629 besitzt auch die Kgl. Bibl. zu Berlin: C. u. A.

1619. La Bella Clori Armonica. Arie, Canzonette (nicht Canzonetti) e Madrigali à 1, 2 et 3 voci . . . Roma, Soldi. 4 Stb. in 4⁰. Canto I, 20 Bll., Canto II, 18 Bll., Basso 12 Bll., Basso continuo 16 Bll. in der Hofbibliothek in Wien. Enthält 54 Nrn. Das Liceo musicale in Bologna besitzt den Druck auch komplet.

Die vierstimmige Bearbeitung der Missa Papae Marcelli von Palestrina, die Haberl pag. 56 nur in Kürze erwähnt, liegt mir in folgenden Ausgaben vor:

(1619.) Messe | A Qvattro Voci. | Le Tre Prime Del Palestina (sic?), cioè, | Iſte Confeſſor, Sine Nomine, & di Papa Marcello, | ridotta à quattro da Giov. Franceſco Anerio, | & la Quarta della Battaglia, dell' isteſſo | Gio. Franceſco Anerio. | Con il Baſso continuo per ſonare. | Wappen. ‖ IN ROMA, Per Luca Antonio Soldi. M.DC.XIX. Con Licenza De' Svperiori. |

5 Stb. in 4⁰. Dedic. von Soldi an Gregorio Donato Romano. Die Kgl. Bibl. zu Berlin komplet: C. A. T. B. und Partitur per l'organo (bezifferte Bass-Stimme).

(1626). Cantvs. | Messe a qvattro voci. | le dve (sic?) prima del Palestina | . . . (genau wie oben) ‖ In Roma, Per Paolo Ma-

sotti. MDC. XXVI. | A distantia de Luca Antonio Soldi. 5 Stb. in 4°. Dedic. von Luc. Ant. Soldi an Francesco Soderino. Gez. Romae 1621, Octobris. Kgl. Bibl. Berlin komplet.

(1635.) Gleicher Titel und Drucker. Nach „Masotti. 1635. | Con Licenza de' Superiori. | Ad' istanza d' Antonio Poggioli all' insegna del Marltello in Parione." | British-Museum in London nur den Cantus und die Kgl. Bibl. in Berlin nur den Bassus ad organum, der zur Ausgabe von 1626 das 5. Stb. bildet.

(1689.) Gleicher Titel bis „con il Basso ad Organum di nouo diligentia corretti da Fr. Giannini. Roma, Mascardi 1689. Die Kgl. Bibl. zu Berlin besitzt 5 Stb.

(1662.) MESSE | A QVATTRO VOCI | LE TRE PRIME DEL PALESTINA, | Cioè, di Papa Marcello ridotta à 4 da Gio. Francesco | Anerio, Iste Confefsor, & Sine nomine; & la Quarta | della Battaglia, dell' istefso Gio. Francesco Anerio. | (Versal.:) Con Il Basso Continvo Per L'Organo. | (Petit:) Di nuouo corrette, con la giunta di vna Mefsa di Pietro | Heredia, & vn' altra per i Defonti, del medesimo. | Druckerzeichen: Ein Arm, der in der Hand einen Hammer hält, in einem Kranze ‖ IN ROMA, Nella Stamparia di Jacomo Fei d' A. F. 1662. | Con licenza de' Superiori. | Ad instanza di Antonio Poggioli all' Insegna del Martello in Paxione. D. | 4 Stb. in 4°: C. A. T. B. Organo. Kgl. öffentl. Bibl. in Hannover.

Eitner.

Einige unbekannte Sammelwerke des british Museums in London.

Herr *Barclay Squire* war so freundlich der Redaction die Beschreibung einer Anzahl Werke des british Museums zu übersenden, darunter sich auch einige Musiksammelwerke befinden, die in meiner Bibliographie fehlen. Das erste hat fast den Anschein dramatischen Inhaltes, löst sich aber doch nur in mehrstimmige Chöre auf, während das zweite eine spätere Ausgabe eines unter 1561ª beschriebenen Druckes ist.

Eitner.

1. Il Cicalamento | Delle Donne Al Bvcato, | Et La Caccia Di *Alessandro Striggio,* | Con vn Lamento Di Didone | Ad Enea, per la sua partenza, Di *Cipriano Rore,* | a quatro, cinque, sei, & sette voci. | Die nouo poste in luce per Giulio Bonagionta da San Genesi | Musico della Illustriss. Signoria di Venetia in S. Marco | & con

ogni diligentia corretti. | Con Gratia Et Privilegio. | Bas-Drz.-so ‖ In Vinegia MDLXVII. | Appresso Girolamo Scotto. |

Nur der Bassus in 4 ⁰ im british Museum. Dedic. Al Molto Mag. et Valoroso Sig. il Sig. Giov. Ferro da Macerata digniss. Cavagl. Loretano. Gez. von Giulio Bonagionta da S. Genesi, Venetia 12. Settb. 1567.

Inhalt:

Tavola Del Cicalamento Delle Donne.
Nella vaga Stagion 3 Prima parte, à 4.
Buon giorno belle Donne 4 Secunda parte, à 7.
Ho ndito che la fante 5 Terza parte, à 7.
Non ti ricorda 6 Quarta pate (sic!), à 7.
Orsu stendiamo qnesti panni 8 Quinta parte, à 7.
Della Caccia.
Dalle gelate braccia 10 Prima parte, à 4.
Su presto a la caccia 11 Secunda parte, à 5.
Ecco che al bosco 12 Terza parte, à 6.
Mirate a quei Cirigiali 15 Quarta parte, à 6.
Ecco il Sol chiaro 16 Quinta parte, à 7.
Lamento De Didone ad Enea.
Dissimulare etiam 18 Prima pars à 5.
Quin etiam 18 Secunda pars, à 6.
Mene fugis! 19 Tertia pars, à 7.

2. Sammelwerk 1561ᵃ, spätere Ausgabe:

Basso | Madrigali A Tre Voci | De Diversi Eccellentissimi Avtori Nouamente con ogni diligenza ristampati. | Libro Primo. | Drz. ‖ In Venetia Appresso Angelo Gardano. | M. D. LXXXXVII. |

Auf dem british Museum nur der Bassus bekannt.

Inhalt:

Ite caldi sospiri . . . . Olivier.
Seconda parte: Dirai puo ben per voi.
Valle vicine e rupi . . . . . . Animucia.
Amor che vede . . . . . . Nadale.
Lieti felici spirti . . . . . . Vincentio Ruffo.
Il nostro gran dolore . . . . „ „
Alla dolc'ombra . . . . . . Jhan Gero.
Rare gratie celesti . . . . . „ „
O felice colui . . . . Baldissera Donato.
Un lauro mi dice (difese) . . . Giachet Berchem.
Volgi gl'occhi sereni . . . . Jhan Gero.
Vel puo guirar amore . . . . Vincentio Ferro.
Irato a sdegn'un giorno . . . Heliseo Ghibelli.
Ma perche vola il tempo . . . Francesco Portinaro.
Tempo verrà . . . . Archadelt.
Pensier che sovr'ogn altro . . . Jhan Gero.
Perch'al viso d'amor . . . . . Supacclimo.

Leggiadr'amanti . . . . . . Jhan Gero.
Desio gentil . . . . „ „
Le treccie d'or . . . . „ „
Chi non fa prov' amore . . . . „ „

In 1561ª sind dagegen noch die Madrigale: Se'l veder, A. Willaert. — Gravi pene c. 2. p. und Tutto'l di piango c. 2. p. von Cip. Rore. — All'arsalir, Lupachino. — Se per colpa, J. Gero und Dolci rime, G. Nasco.

Das Sammelwerk unter 1566ᵉ ist, wie ich heute sehe, ein Nachdruck von 1561ª, doch fehlen 6 Madrigale: 4 von Gero, 1 von Animuccia und 1 von Helis. Ghibelli.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

Johann Georg Kastner, Ein Elsäſsischer Tondichter, Theoretiker und Musikforscher. Sein Werden und Wirken. Von *Hermann Ludwig*. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1886. 3 vol. in gr. 8⁰, XIX, 422. — VII, 440 und 32 Seiten mit einem Sextett. — VII, 424 Seiten, nebst dem Portrait Kastner's und Sohn, sowie zahlreichen photolithographierten Briefen.

Das wirklich kostbare Werk, ein Ehrendenkmal, das die Wittwe Ihrem Manne errichtet hat und wertvoller wie jedes eherne Denkmal ist, feiert zugleich einen Triumph der deutschen Buchdruckerkunst und gestaltet sich nach jeder Seite hin zu einem Werke deutschen Fleiſses und deutscher Gelehrsamkeit. Wenn der Verfasser, Herr Hermann Ludwig, auch an der Wittwe, eine selbst literarisch thätige Frau, die beste und wertvollste Unterstützung fand, so steht doch das eigene Können desselben auf so hoher Stufe, auf so umfassender Gelehrsamkeit, verbunden mit einer gewandten und blühenden Ausdrucksweise, dass die Wittwe mit gutem Vorbedacht die Biographie keinem anderen als diesem deutschen Manne anvertraut hat. Selbstverständlich ist der weitgröſste Raum dieses umfangreichen Werkes Kastner gewidmet, doch in trefflicher Weise weiſs der Verfasser ein Gesamtbild der ganzen Zeit zu entwerfen und wir lernen fast alle damals bedeutenden und hervorragenden Männer Frankreichs, sowie viele Deutschlands kennen und werden in die Bestrebungen und Umwälzungen in geistiger und politischer Hinsicht eingeführt. Es ist bewundernswert, wie vielseitig das Wissen des Verfassers ist und mit welcher Gewandheit er sich in jedem Fache menschlichen Wissens zu bewegen versteht. Wenn man in dem einen Abschnitte seine politische Urteilskraft bewundert, staunt man in einem anderen über seine musikhistorischen Kenntnisse, in einem anderen über die richtige Beurteilung von Männern, die entfernter liegenden Wissenschaften angehören, oder nur in der Praxis aufgehen. Dabei ist sein Urteil in dem milden Lichte der historischen Entfernung abgedämpft und bei vollem Heraustreten der

Personen oder Begebenheiten, empfängt man stets den Eindruck der abgeklärten ruhigen Darstellung. In die Diction des Verfassers muss man sich erst einlesen, denn er liebt lange Sätze und wendet die Comparativform mit Vorliebe an, doch das sind Eigenheiten, in die man sich bald findet und mit ungestörtem Genusse dem Schriftsteller folgen kann.

Kastner ist unser Zeit fast ganz fremd geworden und seine Werke sind auch wohl nie so bekannt gewesen, dass sie sich in der Hand jedes Gelehrten oder Musikers befanden, trotzdem sie fast alle Fächer der Musikwissenschaft und praktischen Ausübung umfassen. Für den Franzosen waren sie zu gelehrt und für den Deutschen war die fremde Sprache wohl zum Teil ein Hindernis. Bei den theoretischen Werken kam aber noch hinzu, dass sie die Errungenschaften der deutschen modernen Theoretiker für Frankreich verwerteten und wenn auch die eigenartige Veranlagung Kastner's immer noch etwas Selbständiges schuf, so war Deutschland mit tüchtigen Theoretikern so reich versehen, dass es nicht nötig hatte nach fremden Erzeugnissen zu greifen. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind nur einige kleinere Werke allgemeiner bekannt geworden und fanden in Paris und Strafsburg eine freundliche Aufnahme. Wenn das dem 2. Bande obigen Werkes beigegebene Gesangs-Sextett mit kleinem Orchester mafsgebend für seine Kompositionsweise sein soll, und man kann es wohl in diesem Sinne auffassen, so war die Muse Kastner's sanft und lieblich, aber nicht bedeutend genug, um sich mit irgend einem hervorragenden Musiker seiner Zeit messen zu können. Seine musikhistorischen Arbeiten dagegen, die auf tüchtigen Quellenstudien beruhen, beschäftigen sich mit so exclusiven Specialitäten, die nur ein bedingtes Interesse für den Fachmann haben, und da diese historischen Arbeiten eigentlich nur Vorworte zu einer darauf folgenden eigenen Komposition bilden, die er Symphonie nennt, so wurde das Interesse an und für sich schon geteilt, denn der Historiker konnte die Symphonie nicht gebrauchen und dem Praktiker war das sehr umfangreiche und gelehrte Vorwort eine unnütze Zugabe. In der Weise verdarb sich Kastner die Brauchbarkeit seiner Werke selbst. Auch seine vielseitige Beschäftigung als Theoretiker, Praktiker, Komponist und Historiker war Manchem ein Stein des Anstofses und so wurden seine Werke so wenig bekannt, dass man das Gute mit dem Überflüssigen verschmähte. Nur Wenigen glückt es, mit einer vielseitigen Beschäftigung Anerkennung zu finden, so z. B. J. F. Fétis, dem aber hierbei wesentlich seine hervorragende öffentliche Stellung zu Gute kam, während Kastner mehr im Stillen wirkte. Diese letztere Wirksamkeit Kastner's, die sein ganzes Leben und Dasein umfing, war aber ein so bedeutender Zug in seinem Wesen, womit er soviel Gutes und Tüchtiges gestiftet hat, dass dies allein schon genügt, ihm ein ehrendes Andenken zu bewahren. Obgleich der Verfasser der Biographie Kastner's wissenschaftliche Leistungen mit Recht ins beste Licht stellt, denn sie verdienen absolut mehr Beachtung, so wird demselben doch erst so recht warm ums Herz, wenn er von Kastner als Mensch spricht. Das Schicksal selbst vergalt ihm die Entbehrung der höchsten künstlerischen Anerkennung und überschüttete ihn mit den denkbarsten

Glücksgütern der Welt, die ihm his zum letzten Athemzuge erhalten hlieben.

Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. Nach den Urhandschriften erstmalig herausgegeben von *La Mara*. Erster Band: Bis zu Beethoven. Zweiter Band: Von Beethoven bis zur Gegenwart. Mit den Namenszügen der Künstler. Breitkopf & Härtel, Leipzig (1886). In kl. 8⁰, XIV, 354. — X, 392. Pr. 7 M.

Mit diesem wertvollen Geschenke tritt die Verfasserin in den Kreis der Musikhistoriker. Freilich versteht sie den Schatz, den sie hier gehoben hat, noch nicht zu verwerten, wie ihre biographischen Notizen beweisen, dennoch hat sie damit dem Musikhistoriker einen so grofsen Dienst geleistet, dass er ihr zum gröfsten Danke verpflichtet ist. Durch ihr fleifsiges und vom Glück begünstigtes Suchen in den Archiven, durch ihre Verbindungen mit Sammlern und Musikern, wurde sie in den Stand gesetzt, mit dieser ansehnlichen Sammlung Briefe vor die Oeffentlichkeit zu treten. Man darf jedoch den Wortlaut des Titels nicht wörtlich nehmen „nach den Urhandschriften erstmalig herausgegehen", denn die meisten Briefe der älteren Zeit sind bereits in historischen Werken zerstreut veröffentlicht. Nur die Unkenntnis der einschlägigen Literatur konnte sie zu dem Glauben verleiten, dass sie die Erste sei, die dieselben aus den Archiven zieht. In den Monatsheften, im Straeten, Haberl u. a. sind die meisten bereits im Originalwortlaut mitgeteilt und es bleibt nur ein kleiner Procentsatz der älteren Briefe übrig, die hier zum ersten Male hervorgezogen werden. Immerhin möchten wir sie nicht missen, denn mit geschickter Hand ist ein chronologischer Faden gezogen, der uns in angenehmer Unterhaltung die Jahrhunderte überfliegen lässt. Von den Briefen des 19. Jahrhunderts werden die meisten wohl unhekannt sein, ausgenommen die von unseren Altmeistern Haydn, Mozart, Beethoven. Die Briefe heginnen mit einem Schreihen Squarcialupi's (15. Jahrh.) und schliefsen mit dem allerneuesten Datum. Die in fremden Sprachen sind vortrefflich verdeutscht und die in deutscher Sprache im Originalwortlaut und Orthographie wiedergegeben. Sehr dankenswert ist die stetige Angabe der Quelle (Fundort oder Besitzer), sowie die erklärenden Anmerkungen, welche dem Leser das Nachschlagen ersparen. Trotzdem die meisten Schreiben der älteren Zeit meist nur geschäftlichen Inhaltes sind, die sich teils um Annahme von Dedicationen, Gehaltszahlungen oder Zulagen, Pensionirung u. a. drehen, so muss man den Musikern doch nachsagen, dass ihre Quelle des Humors und der Lebenslust so unversiegbar ist, die selhst bei diesen formell abgefassten Schreiben nicht zu unterdrücken ist und auch den „höchsten" und „allerhöchsten" Personen gegenüber hervorsprudelt. Nur die deutschen Briefe aus dem 17. Jahrhundert sind mit Jammer und Elend erfüllt. Auch die Leipziger Cantoren der Thomasschule hahen einst in stetigem Kampfe gegen eine engherzige Stadt-Verwaltung anzukämpfen und Seb. Bach war nicht der Letzte, der ihr energisch zu Leibe rücken musste, um sein Recht zu

verteidigen. Ebenso bezeichnend ist die „untertänige" Unterdrückung des Künstlerstolzes, der aber doch trotz allem devoten Bücken und allen Versicherungen der „geringen Leistungen" im nächsten Augenblicke auch schon in vollem Glanze hervorbricht. Johann Hermann Schein z. B. leistet darin wahrhaft Drastisches. Er schreibt u. a. (S. 95): „Aufs diesen allen undt anderen mehr Ursachen, welche geliebter Kürze übergangen, erscheinet Sonnenklar, dafs dieser Musicalischen *Defecten* Schuld nicht mir unwirdigen *Directori generali* zuzumessen, Sintemal es (wie gedacht) an meinem ungerühmten fleifs difsfalls nicht mangelt; Mafsen meine, theils albereit zum öffentlichen Druck beförderte, theils noch unter handen habende wiewol schlechte *Opera*, mit welchen ich mir noch, Gott sey die Ehr, nicht sowol hier, als vornemblich bey frembden *nationen* zimliche *gratiam conciliiret*, satsam bezeugen werden." — Ganz besonders überraschen die Briefe *Orlando di Lasso*'s, den man sich nur als ernsten und würdigen Mann vorstellen kann und gerade umgekehrt einen Mann voller Lebenslust bekunden, dem Schnurren und lustige Einfälle, gespickt mit den drolligsten Sprüchwörtern, wie aus einem unerschöpflichen Brunnen hervorquellen. Er springt mit den höchsten Personen mit einer Leichtigkeit herum, als wären sie seines Gleichen. Ueberhaupt drängt sich in älterer Zeit der Unterschied zwischen Deutschen und denen anderer Nationen auf. Der deutsche Musiker ist der Diener, der Italiener und Niederländer der Herr. Letzterer stets bereit, selbst bei Verlust seiner Stellung seinen Willen durchzusetzen, bückt und schmiegt sich der Deutsche lange, ehe das eigene Ich zum gewaltsamen Durchbruch gelangt. — Aufser diesem allgemein interessirenden Inhalte geben uns die Briefe aber einen so immensen Stoff an biographischem und historischem Material, dass man Wochen lang zu thun hat, dieses Material zu sammeln und einzutragen. Ich mache nur auf einen Brief von *Heinrich Schütz* aufmerksam, der auf Seite 77 als Einleitung eines Bittschreibens an den Kurfürsten von Sachsen seine eigene Lebensbeschreibung enthält. Hier bezeichnet er seine Geburt „am Tage Burckhardi Ao. 1585." Der Tag Burchard fällt aber auf den 11. October und nicht wie in dem Leichensermone auf Schütz's Hinscheiden steht „auf den 8. October." Die Regelung des neuen Kalenders geschah im October 1582 und betrug einen Zuschlag von 10 Tagen, es wird also obiges Datum davon nicht berührt. Ferner erwähnt Schütz in demselben Schreiben des Todes *Giovanni Gabrieli*. Nachdem er (S. 79) von seinem eigenen ersten edirten Werke, was in Italien (Venedig) im Mai 1611 erschien, gesprochen, sagt er, dass im nächsten Jahre sein Praeceptor (also G. Gabrieli) „zu Venedig verstarb, dem Ich auch das gleite zu seinem Rubbette gegeben ..." Die Grabschrift bezeichnet aber den 12. August 1613 als den Todestag Gabrieli's, während der Nachfolger desselben im Amte, *Giov. Paolo Savii*, schon den 12. August 1612 dasselbe antrat und man stets das Jahr 1613 deshalb beanstandete. Obige Mitteilung Schütz's setzt es nun ganz aufser Zweifel, dass Gabrieli 1612 gestorben ist, da besonders Schütz im weiteren Verlauf seines Schreibens mitteilt, dass er 1613 nach Deutschland zurückkehrte, sich auf Wunsch der Eltern wieder mit der Jurisprudenz beschäf-

tigte, aber schon 1614 nach Dresden befohlen wurde und 1615 das Amt eines sächsischen Kapellmeisters antrat. Wenn auch nicht alle Schreiben eine so wertvolle Ausbeute bieten wie dieses eine, so findet sich doch überall etwas was uns neue Quellen eröffnet, teils wenig bekannte Männer charakterisirt, teils ihre Stellung im öffentlichen Leben bezeichnet, teils uns Einblicke in das sociale Treiben älterer Zeit gewährt. — Bei den ins Deutsche übersetzten Briefen ist mir besonders eine Stelle aufgefallen, bei der man den Wortlaut des Originals vermisst und der gerade bei dieser Stelle in Klammer wohl seinen Platz verdient hätte, wenn die Herausgeberin die Bedeutung dieser Stelle geahndet hätte. Monteverde, der sich zweimal mit „Monteverdi" unterzeichnet, wie er sich auch auf dem Drucke des Orfeo nennt, spricht (S. 52) von dem Komponiren mehrerer Intermezzi, mit denen er sich eben beschäftigt und übersetzt die Herausgeberin die Stelle mit „Ich habe bereits gesehen, dass vier Arten von Harmonien in dem bezeichneten Intermezzo zur Anwendung kommen werden." Die geehrte Schriftstellerin würde uns zu Dank verbinden, wenn sie uns diesen Satz im Originale mitteilen wollte. — Die Briefe werden einem Jeden, ob Historiker oder Laie, das gröſste Vergnügen bereiten, denn sie bringen Vieles und daher für Jeden etwas. E.

Mitteilungen.

* Herr Musikdirektor C. Stiehl schreibt der Redaktion: In der Biographie *Jean Adam Reincken's* von Riemsdijk (abgedruckt in der Tijdschrift der Vereenigung voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Deel 2, p. 61, auch im Separatabdruck erschienen) befinden sich einige Irrungen, worauf ich Sie aufmerksam mache. Der S. 66 dort erwähnte *Andreas Kneller* war Organist an der St. Petrikirche in Hamburg, nicht in Lübeck. (Andreas Kneller wäre bereits 53 Jahre alt gewesen, wenn er die im Jahre 1702 etwa heiratsfähige Tochter Reinckens hätte als Gattin heimgeführt!) Geb. ist derselbe zu Lübeck 1649, April 23. 1685—1724 Organist an der St. Petrikirche zu Hamburg; von 1717 an war ihm *Joh. Jac. Hencke* substituirt. Gest. ist Kneller 1724. Sein Bruder war der berühmte Porträtmaler Sir Godfrey (Gottfried) Kneller, geb. zu Lübeck 1646, Aug. 8, nicht 1648, wie Riemsdijk angegeben. Des Letzteren Lautenliebhaberei und des Ersteren musikalische Talente sind wohl der groſsväterlichen Seite zuzuschreiben. Der Groſsvater *Eberhard Bent* war um 1641 hiesiger (Lübecker) Rathsmusikus. Seine Tochter *Maria* verheiratete sich mit dem Maler und Werkmeister an St. Catharinen in Lübeck *Zacharias Knöller* (Kneller, Kniller) dem sie 4 Söhne: Johann, Zacharias, Gottfried und Andreas gebar. Andreas Kneller heiratete die Tochter *Jean Adam Reincken's*, Margarethe Maria, aus, wie mir scheinen will, der ersten Ehe Reincken's. Diese verwandtschaftlichen Verhältnisse machen es erklärlich, dass Reincken auf seinen Wunsch in Lübeck beerdigt wurde. Eine Tochter, vielleicht auch aus der ersten (?) Ehe, wurde 1710 am 23. Januar in Kneller's Grabe in der Katharinenkirche zu Lübeck beerdigt. Bei dem Ankaufe des Grabes durch Reincken 1707 (?) waren Zacharias Kneller der ältere († 1675), Johann Kneller und Zacharias Kneller der

jüngere bereits gestorben. Die Verhandlnngen kounten daher nur durch Gottfried und Andreas Kneller geführt werden. Ersteren als „Schwager“ von Reincken zu bezeichnen, wie das S. 70 geschieht, ist sicher unrichtig. Dass der damals 62jährige Reincken sich 1685 sollte eratmalig verheiratet haben ist möglich, aber kaum wahrscheinlich; dass aber aus dieser Ehe bereits im Jahre 1720 zwei Enkelinnen entsprossen sein sollten, von denen die Eine bei Abfassung des Testaments bereits wiederum verheiratet war, geht entschieden über die gewöhnlichen Verhältnisse hinaus. Es scheint wohl richtiger, dass Reincken am 25. Febr. 1685 eine zweite Ehe mit *Anna Wagner* einging, da es in dem Lobgedichte S. 29 heifst „Der itzt dnrch nenes Freyen Frauen, sein Freyen feyern wil ernenern.“ Aus diesem Verhältnis heraus erklären sich leicht die Testamentsstreitigkeiten und die durch die „böse Stiefmutter“ vielleicht bewirkte Enterbung der Enkelinnen aus erster Ehe. Die Biographien der älteren Meister enthalten so manche Unrichtigkeiten, dass Jeder sein Scherflein dazu beitragen sollte, verbessernd einzutreten.

* Die *Purcell Gesellschaft* in Loudon, die im Jahre 1876 gegründet wurde und sich zur Aufgabe stellte, eine Gesamtausgabe der Werke Henry Purcell's zu veranstalten, ist schon beim 2. Bande der Ausgabe stecken geblieben und erlässt nun einen erneueten Aufruf, um die Ansgabe mit frischen Kräften in Angriff zu nehmen. Aus dem vielköpfigen Comité, was wahrscheinlich dem Fortschreiten auch hinderlich war, hat man einen Mann gewählt, dem die alleinige Ausgabe übertragen ist, und zwar *Mr. W. H. Cummings*, während die übrigen Mitglieder nur das Geschäftliche übernehmen und für die nötigen Gelder sorgen. Der Jahresbeitrag beträgt 1 Guinea (= 20 Mk.) und die beiden bereits erschienenen Bände „The Yorkshire Feast Soug“ und „Timon of Athens“ sind zum Preise von 30 Mk. zu erwerben. (Wir Deatschen machen's billiger und bekommen dabei mehr fertig.) Der neu versandte Aufruf des Comités sncht die Engländer dadurch anzuspornen, indem er auf das Beispiel der Deutschen hinweist, die eine Gesamtausgabe von Palestrina's, Bach's, Händel's, Mozart's und Beethoven's Werken — man kann denen noch Schumann Mendelssohn nnd Schubert beifügen — teils bereits besitzen, teils deren Erscheinen im stetigen Fortschreiten begriffen ist. Meldungen zum Beitritt sind an Mr. W. Barclay Squire, Hon. Sec., London, British Museum, W. C. zu richten.

* Herr Fr. Xaver Haberl, Dom-Kapellmeister in Regensbnrg, beabsichtigt eine Sammlung ausgewählter Orgelsätze Girolamo Frescobaldi's herauszugeben, sobald sich eine gewisse Anzahl Subscribenten bei ihm gemeldet haben. Der Band soll c. 100 Seiten umfassen nnd die Seite in querquart nur 10 Pf. kosten. Eine zahlreiche Beteiligung wäre sehr erwünscht. Der Name unseres geehrten Mitgliedes bürgt für eine sorgsame Ausgabe.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat in Berlin. Catalog 51. Opern und Vokalmusik im Allgemeinen. Jannar 1887. Enthält eine sehr wertvolle Sammlung Partituren und Klavierauszüge von Opern, besonders französischen aus dem 18. Jahrh., auch eine von Scarlatti, Pyrrhus nnd Demetrius, englische Ausgabe, ferner von geistlichen und weltlichen Gesängen, darunter Stimmausgaben aus dem 16. und 17. Jahrh., oft komplet, auch einige hymnologische Drucke u. a. Die Preise sind zum Teil sehr mäfsig.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 2.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 3.

Das liturgische Recitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters.

Von P. Bohn.

Wenn auch der gregorianische Choral überhaupt sowohl durch die Art seiner Modulation als auch durch die Natur seines Rhythmus einen durchaus recitativischen Charakter hat und in der That ein wahres Recitativ genannt werden kann, so versteht man doch unter obiger Bezeichnung in besonderer Weise die von jeher in der katholischen Kirche übliche Vortragsweise der Orationen, Lektionen, Evangelien etc., welche mehr den Silben, Worten und Sätzen ihre natürliche Physiognomie, ihren ursprünglichen Wert belässt, und daher mehr den Charakter einer Lesung hat. Hierbei unterscheidet man eine Vortragsweise, bei welcher der Text mit Beobachtung einer kleinen Pause bei den Interpunktionszeichen ohne jegliche Modulation der Stimme auf einem Tone vorgetragen und dieses „recto tono“ auch am Ende der Sätze und Satzteile eingehalten, und die bei den Alten mit „in directum“ oder „indirecte dicere*) oder canere“ bezeichnet wird, während bei einer zweiten Vortragsweise das „recto tono“ auch eingehalten, jedoch die vor den Interpunktionszeichen hervortretende letzte Silbe

*) Orationes vestimentorum (i. e. ad benedicenda vestimenta) dicuntur plane et indirecte sine Accentuatione, quam libet per se concludendo. A. Schramb Chron. Mellicense pag. 348.

etwas gedehnter vorgetragen wird, als die übrigen Silben; nur das
a g a
Oremus erhielt eine Stimmbeugung abwärts in die Sekunde; dagegen wird bei einer dritten Vortragsweise der gröfsere Teil des Textes mit lebhafter Accentuation auf einem Tone gesungen und der Schluss der Sätze und Satzteile durch kleinere Modulationen ausgezeichnet, welche unter dem Namen *accentus ecclesiastici* bekannt sind.

Ältere Abhandlungen über diese kirchlichen Accente sind sehr selten, denn in den *Scriptores* von *Gerbert* und *Coussemacker*, in denen uns doch eine so grofse Anzahl von Abhandlungen über die mittelalterliche Musik aufbewahrt sind, findet sich auffallenderweise keine, welche diese Vortragsweise zum Gegenstande hat, und auch *Ornithoparchus*, ein musikalischer Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, bemerkt, dass die kirchlichen Accente mehr durch Übung als schriftlich gelehrt wurden, denn vor ihm hätten nur sehr wenige oder niemand von denselben gehandelt.

Ein Sammelband*), der einst dem aufserhalb der Stadt Trier gelegenen Karthäuserkloster S. Alban gehörte und jetzt Eigentum der trierschen Stadtbibliothek ist, enthält unter mehreren die *res carthusienses* betreffenden, dem 15. Jahrhundert entstammenden Abhandlungen auch eine über die accentus ecclesiastici, welche sich als eine Zusammenstellung und ausführlichere Darstellung der in den nach *Dubelmann* (cf. Kirchenlexikon von Aschbach) vom Prior Guigo † 1137, nach *Fabricius* vom Prior Riferus † 1267 verfassten *Statuta antiqua* enthaltenen Bestimmungen über den liturgischen Ritus dieses Ordens erweist, und welche ebensowohl die Bezeichnung der Neumenschrift als auch der Interpunktion überhaupt und besonders der der liturgischen Bücher des Mittelalters zu den Sprachaccenten dokumentiert. Es sind nämlich in dieser Abhandlung die Stimmflexionen, welche in den einzelnen Distinktionen zu machen sind, durch als Interpunktion gebrauchte Neumenzeichen angedeutet, die zugleich wieder durch guidonische Solmisationssilben übersetzt sind. Zugleich besitzt dieselbe Bibliothek ein Lectionarium desselben Ordens, ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert, welches in seinem ganzen Inhalte mit denselben Neumenzeichen nach den in der Abhandlung niedergelegten Regeln interpunktiert ist, was mich veranlasste, auch andere handschriftliche Bücher des Mittelalters, besonders liturgischen Inhalts, auf ihre Interpunktion zu examinieren, wobei ich mich überzeugen konnte, dass

*) Derselbe hat die Aufschrift: Iste liber domus est Albani iuxta Trev. ordinis carthus.

diese Zeichen, wenn auch in verschiedenen Varianten bis zum 9. Jahrhundert hinauf, bis zu welcher Zeit mir nur Vergleichungsmittel zu gebote standen, als Interpunktion angewendet wurden.

Die bisherigen Forschungen auf dem Gebiete der Notenschrift berechtigten zu der Annahme, dass die Genesis der Neumenschrift unzweifelhaft bei den Accenten zu suchen sei; von einer Analogie der Interpunktionszeichen zu den Accenten und zu der Neumenschrift war meines Wissens noch nirgends Rede.

Es dürfte auffallend erscheinen, dass von diesem Verhältnis der Interpunktionszeichen zu den Accenten und zu den Neumen weder bei den Musikern des Mittelalters noch bei den Diplomatikern Erwähnung geschieht. Nun ist aber, wie schon früher bemerkt, aus dem Mittelalter keine Behandlung der recitativischen Vortragsweise bekannt geworden, bis zu *Ornithoparchus*, zu dessen Lebzeiten die ältere Interpunktion der neuen schon gewichen war, und was die Diplomatiker angeht, so mögen diese auf diese Beziehung nicht aufmerksam geworden sein oder vielleicht auch der Interpunktion noch nicht besondere Aufmerksamkeit zugewendet haben, denn, was man bei denselben über diesen Gegenstand findet, ist erstens sehr wenig und zweitens den Thatsachen nicht immer entsprechend. Was *Mabillon* in de re diplomatica lib. I, cap. XI im allgemeinen über die Interpunktion sagt, wird meinen Darlegungen nicht widerstreiten, und was *Gotthelf Fischer*, der sich am meisten über diese Materie verbreitet, in seinem Buche „Nachrichten von merkwürdigen Handschriften" S. 128 angiebt, widerspricht verschiedentlich den Thatsachen. So verlegt *Fischer* (um nur ein Beispiel anzuführen) das Erscheinen des Fragezeichens in die Mitte des 15. Jahrhunderts, während mir dasselbe in allen Handschriften bis zum 9. Jahrhundert hinauf begegnet ist.

Bevor ich die Abhandlung folgen lasse, dürfte es sich der Mühe lohnen, das Verhältnis der prosaischen Rede zum Gesange bei den Alten und die Geschichte der Interpunktion einer kurzen Erörterung zu unterziehen.

Bei den morgenländischen Völkern war beim Sprechen, zumal in öffentlicher Rede, die Accentuation, d. h. die Hebung und Senkung der Stimme, von so ausgeprägter Bewegung, dass diejenigen, welche im Vortrage sich übten, immer von einem Musiker, Phonaskus genannt, auf einem eigenen Instrumente, dem Tonarion, sich begleiten liefsen (cf. *Villoteau* über die Musik des alten Ägyptens). Daher galt bei ihnen auch die Rede als ein Bestandteil der Musik. „Es giebt",

sagt schon *Aristoxenus* in seinen harmonischen Fragmenten, wo er über die örtliche Bewegung der Stimme spricht „nämlich nicht nur eine Art derselben, denn die Stimme macht die genannte Bewegung sowohl wenn wir sprechen, als auch wenn wir singen, da es Höhe und Tiefe offenbar in beiden giebt.“ In gleicher Weise *Boetius* lib. I, cap. 12. „Jedes Wort“, sagt Cicero, „hat eine Art von Melodie.“*) Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass jene bei den alten Völkern, auch bei den Juden übliche modulationsreiche Vortragsweise in der ersten Kirche in gleicher oder doch ähnlicher Weise bei den feierlichen Lesungen der Prophezien, Episteln etc. zur Anwendung kam, da das ganze Offizium von Anfang an als eine über die Kirche zurückreichende Tradition erscheint. „Denn dass es im Gotteslob eine Tradition giebt, die vom alten in den neuen Bund überleitet, erhellt“, wie *P. Pothier* in seinem Buche „der gregorianische Choral“ sagt, „allein schon aus der Thatsache, dass die Psalmen und Cantiken des alten Bundes die Morgengabe der Braut Christi geworden sind, und dass die h. Kirche noch heute und bis zum jüngsten Tage vorzüglich ihnen ihre Lieder entnimmt. Kann man da glauben, dass die Kirche gar keine Erinnerung bewahrt an die Weise, wie man sie betete, und wie man sie sang.“ Auch wenn der h. *Augustinus* in sermo 240, 1 sagt: „Per hos dies solemniter leguntur evangelicae lectiones“ und in sermo 218, 1 erwähnt, dass am Charfreitag die Passion solemniter gelesen werde, so kann er damit nur diese feierliche Recitation gemeint haben.

Diese noch jetzt in der kath. Kirche übliche und in der Notation bis weit hinauf ins Mittelalter nachweisbare Vortragsweise, welche sich hauptsächlich darauf beschränkt, die modulatorischen Veränderungen, welche das Stimmorgan bei den Textabschnitten hervorbringt, durch kleinere, feststehende, in den gleichen Distinktionen sich stets wiederholende Tonfiguren nachzuahmen, in ähnlicher Weise, wie man von jeher die Mitte und das Ende der Psalmenverse durch kleinere Tonfiguren auszuzeichnen pflegt, gründet sich auf die bei den Alten übliche Gliederung des Textes in comma, colum und periodus und auf die richtige Accentuation. *Comma* nannten sie einen unvollständigen Teil der Rede, *colum* hiefs der Teil einer Rede, der an und für sich vollständig war, dem aber noch etwas zugefügt werden konnte, und *periodus* hiefs ein durchaus vollständiger Teil der Rede. Diese Gliederung des Textes beobachtete nicht nur der Grammatiker, son-

---

*) Est etiam in dicendo quidam cantus obscurior (Orat. XVIII).

dern auch der Redner, welcher durch dieselbe dem Verständnisse des Zuhörers zu Hilfe kommen sollte; daher solle er nicht ohne jegliche Pause zu sprechen fortfahren, wenn ihn auch nicht das Bedürfnis des Atmens zum Pausieren nötige. (Si cui sit infinitus spiritus datus, tamen eum perpetuare verba nolimus. Cicero de oratore.) Unter der Accentuation, accentus (ad-cantus) auch prosodia, versteht man die Modulation der Stimme beim Sprechen. Indem wir nämlich sprechen, heben wir unwillkürlich bei gewissen Silben die Stimme, bei andern lassen wir sie wieder sinken. Die Auf- und Abwärtsbewegungen der Stimme, von den Alten mit den *accentus acutus* und *gravis* angedeutet, bilden auch die Grundelemente der gesanglichen Modulation. Die Accente sind die Keime der Musik.*) Aufser dem Tonaccente, der durch den acutus angezeigt wurde und angab, dass eine Silbe eines Wortes hervorgehoben und demgemäfs mit einem höheren Tone vorgetragen werden sollte, hatte man auch noch einen *oratorischen Accent*, welcher sich auf den ganzen Satz bezog und nach dessen Inhalt die Stimmbewegung modulierte. Dieser konnte wieder, je nachdem die dem Satze inneliegenden Gedanken oder Empfindungen sollten zum Ausdruck gebracht werden, ein logischer oder ein pathetischer sein. Durch Anwendung des oratorischen Accentes konnte die Stimmbewegung, welche nach dem grammatischen Accente in einem Satze zu beobachten war, verändert werden, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man einen positiv ausgedrückten Satz in Frageform bringt. Auch die sinngemäfse Abteilung des Textes beim Vortrage verlangte verschiedene Modulation der Stimme bei den einzelnen Abschnitten. Während beim Comma oder beim Colon der Vortragende die Stimme in der Schwebe hielt oder in einer kleinen Abbiegung von der Dominante wieder auf dieselbe zurückführte, um so den Zuhörer auf das noch Nachfolgende in Aufmerksamkeit zu erhalten, schreitet beim Schlusse der Periode die Stimme in gemessenen Tonschritten abwärts zur Tonika. Nicht blofs bei den kirchlichen Lesungen, sondern überhaupt bei diesem feierlichen Vortrag, scheinen sich für die verschiedenen Distinktionen, wie man auch die Texteinschnitte nannte, schon frühzeitig feststehende Tonfiguren gebildet zu haben, die man nach ihrer Ähnlichkeit mit den Psalmentönen auch Töne nannte. Ziemlich ausführlich berichtet hierüber *Johannes Cotto*, ein musikalischer Schriftsteller des 11. Jahrhunderts, der im Jahre 1047 im Kloster St. Mathiae hierselbst als Scholastiker gelebt haben

*) Accentus seminarium musices. Mart. Capella I, III.

soll; derselbe sagt: „Als die alten Lateiner eine gewisse Consonanz in der Musik nur Ton nannten, fingen die Grammatiker an, auch die Accente der Rede oder die Distinktionen mit dem usurpierten Namen Töne zu benennen. Als wiederum die lateinischen Cantoren erwogen, dass keine kleine Ähnlichkeit zwischen dem Gesange und dem Accente der prosaischen Rede und den Modi, die Psalmen zu singen, sei, setzten sie fest, beide mit dem gemeinschaftlichen Namen Töne zu benennen. Denn wie die Töne oder die Accente in drei Gattungen zerfallen, nämlich in *gravis*, *circumflexus* und *acutus*, so werden auch im Gesange drei Veränderungen unterschieden. Denn bald schweift der Gesang in der Tiefe umher, wie in jenem Offertorium *In omnem terram;* bald dreht er sich um die Finale herum, gleichsam in einer Circumflexion, wie in der Antiphon *Benedicat nos;* bald wird er gleichsam sprungweise in die Höhe bewegt, wie in der Antiphon *Veterem hominem.* Sicher wird, durch die Ähnlichkeit mit den Tönen, Töne genannt, was *Donatus* Distinktionen nennt, denn wie hier drei Distinktionen unterschieden werden, welche auch Pausen genannt werden können, nämlich *colon* oder *membrum*, *comma incisio*, *periodus*, *clausura* oder *circuitus*, so auch im Gesange. Wenn nämlich in der Prosa abhängig gelesen wird, wird es colon genannt, wird aber die Sentenz durch einen wirklichen Punkt geteilt, heifst es comma, und wird die Sentenz bis zu Ende geführt, so ist das eine Periode. Z. B. „Anno quintodecimo imperii Tiberii Caesaris", hier ist ein *Colon;* wenn hier beigefügt wird „Sub principibus sacerdotum Anna et Caipha", so ist hier ein *Comma;* am Ende des Verses aber „Zachariae filium in deserto", ist eine *Periode.* In ähnlicher Weise ist, wenn ein Gesang in der vierten oder fünften Stimme von der Finale in Abhängigkeit pausiert, ein *colon*, wenn er aber bis zur Mitte nach der Finale hin geführt wird, ein *comma*, und wenn er bis ans Ende zur Finale geführt wird, eine *Periode.* Hierbei kann man bemerken, dass die Modi nicht durchaus uneigentlich Töne genannt werden und auch nicht unschicklich den Namen der Distinktionen oder Accente erhalten, deren Verschiedenheiten sie nachahmen." cf. Gerbert script. II, 241.

Man wird bemerkt haben, dass Accente und Distinktionen für ganz dasselbe gelten, dass sie unter dem gemeinsamen Namen Töne die Modulation der Rede beherrschen, und dass die aus dieser sich entwickelte Modulation des Gesanges, die Melodie, ganz nach den Gesetzen der Redemodulation behandelt wird. Wenden wir uns nun zu der äufseren Bezeichnung der prosaischen und gesanglichen Modulation, so wird uns hier dieselbe Analogie begegnen.

Die Accente sind: 1. der *Acc. acutus* (siehe Beilage, No. 1) in der Bedeutung von Hebung des Tones; 2. der *Acc. gravis* (siehe Beilage, No. 2) in der Bedeutung von Senkung des Tones; 3. der *Acc. circumflexus* (siehe Beilage, No. 3), bestehend aus der Zusammensetzung von *acutus* und *gravis* (siehe Beilage, No. 4) und in der Bedeutung von Hebung und Senkung; 4. der *Acc. anticircumflexus* (siehe Beilage, No. 5), bestehend aus *gravis* und *acutus*, in der Bedeutung von Senkung und Hebung. Diese Accente reichten für die Modulation der Rede aus; sie bilden auch die Elemente der Neumenschrift.

In der Neumenschrift erhielt der *Acc. acutus* meist eine senkrechte Stellung (siehe Beilage, No. 6) und auch einen besonderen Namen; er hiefs *Virga* und bedeutet einen Ton, der höher ist, als der vorhergehende oder nachfolgende. Der *Acc. gravis* erhielt erst eine wagerechte Lage, verkürzte sich allmählich, wahrscheinlich durch natürliche Handbewegung des Schreibers, in einen Punkt, daher er auch den Namen *Punctum* erhielt; er bezeichnet einen Ton, der tiefer ist, als der vorhergehende oder nachfolgende. In Zusammensetzungen hat er seine ursprüngliche Gestalt bewahrt. Der *Acc. circumflexus* erhielt je nach der Schrift, ob lateinisch oder gothisch, eine runde (siehe Beilage, No. 7) oder eine eckige (siehe Beilage, No. 8) Form und heifst *Clivis*, *Clinis* oder auch *Flexa;* er bedeutet zwei Töne, von denen der erste höher ist als der zweite. Der *Acc. anticircumflexus* erhielt ebenfalls nach der Schrift zwei Formen (siehe Beilage, No. 9) und den Namen *Podatus* oder auch *Pes;* er bedeutet zwei Töne, von denen der zweite höher ist als der erste. Man sieht, Form und Bedeutung der Accente sind in der Neumenschrift wesentlich dieselben geblieben, nur die Namen sind andere geworden, meistens hergenommen von der Form der Neumen.

Als die Melodie des Gesanges allmählich sich erweiterte durch Anwendung gröfserer Melismen und dadurch die Bezeichnung mannigfaltiger wurde, reichten die vorbeschriebenen Zeichen nicht aus, es wurden aus ihnen, als den Elementen, ganz nach dem angenommenen Prinzip durch Anfügen der einfachen Formen des *acutus* und *gravis*, Zusammensetzungen gebildet. Z. B. Setzte man dem *Clivis* rechts eine *Virga* an (siehe Beilage, No. 10), so entstand der *Porrectus* in der Bedeutung von *acutus, gravis, acutus*, so: 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥; setzte man dem *Podatus* rechts einen Strich an (siehe Beilage, No. 11), so entstand der *Torculus*, bestehend aus *gravis, acutus, gravis*, so:

[Notenzeichen]; setzte man dem *Porrectus* rechts noch einen Strich an, so hatte man den *Porrectus-flexus* (siehe Beilage, No. 12), bestehend aus *acutus*, *gravis*, *acutus*, *gravis*, so: [Notenzeichen] u. s. w.

Der Leser wird bemerkt haben, dass die Neumen nur Zusammensetzungen von Accenten sind, was nach unserer Wahrnehmung bei der vorhergehenden Betrachtung des Verhältnisses von Sprachaccent und Gesang nichts Befremdendes haben kann. Es lag auch nichts näher, als Sprachaccent und Melodie mit denselben Zeichen anzugeben, zumal nach dem Zeugnisse des h. Augustinus der kirchliche Gesang in seiner ersten Periode sich kaum von der Rede unterschied.*) Auch *Glarean* meint, anfänglich seien die kirchlichen Gesänge so einfach gewesen, dass sie kaum eine Quinte ausfüllten.**) Sein Compendiator, *J. L. Vuonnegger* sagt: „In der ersten Kirche waren die Gesänge so unbedeutend, schlicht und einfach, dass sie sich oft innerhalb der Quarte und Quinte bewegten, wie bis dahin die Priester am Altare die Evangelien, Episteln und Collecten singen. Darauf erhoben sie sich bis zur Sexte, wie das *Pater noster*, *Credo* und ähnliche. Ebenso stiegen allmählich bis zur Oktave die Introitus, Antiphonen***) etc. Bei den alten Lateinern war eine Interpunktion in unserm Sinne, nämlich eine äußere Bezeichnung der Distinktionen, nicht gebräuchlich; man trennte höchstens, wenn auch nicht allgemein, die einzelnen Vokabeln durch Punkte.

(Fortsetzung folgt.)

Ambros fünfter Band, Geschichte der Musik.

Ediert von **Otto Kade.**

Vier volle Jahre ist dieser bedeutsame Band in jedermanns Hand und fast hat es den Anschein, als wenn ihn niemand ordentlich

---

*) Tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi ut pronuncianti vicinior esset quam canenti. (S. Aug. Confess. X.)

**) Principio cantilenae adeo simplices fuere apud primores ecclesiae, ut vix diapente ascensu ac descensu implerent. cf. Dodecachordo I, 14.

***) In primitiva Ecclesia cantus erant humiles, tenues ac simplices, ita ut saepe intra quartam et quintam continerentur, ut adhuc ad altarem canunt sacerdotes Evangelium ac Epistolas una cum Collectis, quas vocant. Deinde paulatim levati sunt in Sextam, ut Pater noster, Credo ac similes cantiones. Item Antiphona ac Introitus paulatim in Octavam insurrexere etc. (S. 56).

kennen gelernt hätte. Er hat weder irgend eine Besprechung in einem Fachblatte erfahren, noch wird er in historischen Arbeiten citiert, trotzdem er für manches Fach der Musikliteratur die einzige Quelle ist, welche Beispiele in Partitur bringt. Die Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft enthält z. B. im 2. Jahrg. p. 427 einen Artikel über die Frottole im 15. Jahrhundert (von Rud. Schwartz). Es lag so nahe auf die 7 Frottolen obigen Werkes, pag. 530, aufmerksam zu machen und am lebendigen Beispiele die Erklärung anzuknüpfen, doch dem Verfasser sind sie unbekannt und er speist uns mit einigen wenigen Takten ab, die von dem Charakter der Frottole doch keinen Begriff geben. Hier konnte er auch Seite 534 sehen, dass von einer bewussten Melodiebildung in der Oberstimme, wie er annimmt, noch keine Rede sein kann. Herr Kade bezeichnet hier die Tenorstimme ganz richtig als eine Volksweise. Ferner ist die Heranziehung der Lautentabulaturbücher als Beweis, wo die Melodie liegt, ganz unzutreffend, denn arrangierte Lieder für die Laute geben nichts anderes als den ursprünglichen Satz mit Hinweglassung aller derjenigen Töne, welche nicht spielbar waren und mit Hinzufügung von Verzierungen.

Folgende Zeilen sollen nun den Inhalt und den Wert der dort mitgeteilten Sätze beleuchten und Musikhistoriker wie Dilettanten von neuem auf den Band aufmerksam machen. Ziehen wir zuerst die **weltlichen Lieder** in Betracht, so bietet derselbe aus der frühesten Kunstperiode eine reiche Auswahl, die uns so recht mitten in die damalige Kunstausübung einführt. Da ist der Altmeister *Okeghem* mit vier Liedern zu 3 und 4 Stimmen auf französische Texte vertreten, dann *Obrecht* ebenfalls mit 4 Liedern, *Alexander Agricola*, *Loyset Compere* und *Johannes Ghiselin* mit je einem Liede, *Paul Hoffheimer* mit drei deutschen Liedern, *Heinrich Isaac* mit vier Liedern, leider meist ohne Text. Hierher gehören auch die schon erwähnten sieben Frottolen, die teils einem Codex von 1480, teils den Petrucci'schen Drucken entlehnt sind. Sämtliche angeführten Lieder gehören einer Periode an und zwar dem Ende des 15. Jahrhunderts, ein und das andere kann auch in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts fallen. Gerade diese Zeit war uns bisher in betreff der Behandlung des weltlichen Tonsatzes, mit Ausschluss der deutschen Lieder, noch ziemlich unbekannt und es schien, als ginge man mit einer gewissen Scheu diesen kleinen Blüten alter Kunst aus dem Wege. Ganz mit Unrecht. So herbe wie die Komponisten dieser Zeit im geistlichen Tonsatze sein können, so leicht und melodisch bewegen sie sich im weltlichen Liede. Man stöfst hier auf Kompositionen, die

uns durch ihre Lieblichkeit überraschen und die ein Sängerchor mit Erfolg noch heute vortragen könnte. Wie melodisch und wohlklingend ist z. B. das *Okeghem*'sche Lied Seite 16; „Se vostre coeur", zu 3 Stimmen, nur muss man die korrumpierten Stellen zu lösen versuchen und einige *es* noch einfügen, wie Takt 14, erste Note, Takt 23, zweite Note, der Tenor dagegen muss *e* erhalten; dann wieder *es* im 31. Takte zweimal und im Bass Takt 41. Die korrumpierte Stelle im Takt 32 lässt sich im Tenor durch Einfügung eines *c* herstellen, also: Takt 41 ist das *d* im Bass schon von Kade in *c* verbessert. Wer die alten Schlüssel nicht geläufig lesen kann, der schreibe sich den Satz um, spiele ihn nicht zu langsam und übersehe die Vorzeichnung von 2 ♭ im Tenor nicht. Diese Eigenheit erhält ihre Erklärung durch die alten Tonarten, die nur auf den einstimmigen Gesang berechnet waren und daher im mehrstimmigen Tonsatze von rechtswegen sich jede Stimme in einer andern Oktavgattung bewegt. Die alten Theoretiker selbst, unter anderen auch Glarean, machen schon darauf aufmerksam.*) — Ein Prachtsatz ist der von *Obrecht* (1503) Seite 29 über den Text „Forseulement." Leider hat der Herausgeber den Text, den er im Vorwort, p. XIX, mitteilt, nicht versucht, unterzulegen. Das thematische Verzeichnis des Codex in Dijon giebt die Vermutung, dass der Codex den Text auch enthält, doch schon die wenigen Worte lassen erkennen, dass der Wortlaut ein anderer als der von Tschudi mitgeteilte ist. Die Melodie des Liedes liegt im Altus, hier Contratenor genannt. Herr Kade verzeichnet im Vorwort, p. XIX, 15 Tonsätze, die ihm über den Text bekannt sind. Mir liegen nur drei Lesarten vor: die von Okeghem aus dem Codex von Dijon (nur im thematischen Verzeichnis), eine aus Arnt von Aich's Liederbuch Fol. 74 (s. a. circa 1519) und obige, die

*) Bei dem Okeghem'schen 4st. Liede „Je nay deul" p. 10 findet eine so ungewöhnliche Schlüsselzusammenstellung und ein hierdurch entstehender so grofser Zwischenraum vom Tenor zum Contratenor statt, besonders bei den Takten 12, 13, 18, 19, 23—25 u. s. f., dass die Vermutung nahe liegt, der Satz müsse eigentlich fünfstimmig sein. Eine Anfrage bei der Wiener Hofbibliothek, die Herr Wöber freundlichst beantwortete, ergab folgendes: Der Discant hat auf der Linie f ein ♭, Beweis, dass dies nicht immer die mixolydische Tonart anzeigt, der Bass hat ein ♭ vorgezeichnet, dadurch wird das h im 1., 49. und 50. Takt auch *b* und der Discant endlich weist im Takt 25 kein ♯, sondern das bekannte Signum auf, welches den Eintritt einer Stimme im Canon anzeigt. Diese canonisch geführte Stimme aber sinngemäfs einzuführen, ist mir bis jetzt nicht geglückt; vielleicht versuchen es andere.

ich Gelegenheit hatte vergleichen zu können, doch keine der Melodieen stimmt aufser den 3 Anfangsnoten mit einander überein. Es scheint daher, als wenn sowohl Text wie Melodie in verschiedenen Lesarten bekannt waren. — Wer zur Feststellung dieser Vermutung Material liefern kann, wird freundlichst gebeten den Schreiber dieses damit zu erfreuen.*) — Die Partitur des Tonsatzes steht in den hohen Schlüsseln und wem die unbequem sind, der setze die gewöhnlichen Cschlüssel nebst Bassschlüssel vor und denke sich 4 ♭ vorgezeichnet, mache also aus unserem A-moll, F-moll. Herr Kade sagt in der Anmerkung, dass der Satz in der mixolydischen Tonart stehe, weil der Discantus ein ♭ vor f als Vorzeichnung trägt und wird als Beweis der Satz „Anima mea" von H. Isaac aus Glarean angeführt. Dieser Satz steht allerdings auf G, also in der mixolydischen Tonart, den vorliegenden, von Obrecht, dagegen kann man doch nur in der aeolischen Tonart auf A stehend betrachten. In Takt 60, p. 33, würde ich im Tenor gis statt g nehmen. Das folgende vierstimmige Lied von *Obrecht* ohne Textworte, p. 34, zeugt von der hohen Kunst damaliger Zeit. Bass und Oberstimme singen einen wunderbar melodischen Zwiegesang, während Alt und Tenor scheinbar zwei verschiedene Volksweisen abwechselnd intonieren, doch können sie möglicherweise auch nur eine alte Weise betreffen, die Vers um Vers abwechselnd vorgetragen wird. Letztere Annahme wird durch den letzten Vers des Tenors besonders wahrscheinlich, da demselben der tonische Abschluss fehlt und in der Fortsetzung des Alts zu suchen ist. In Takt 11 würde ich *g fis e fis* nehmen, wie es auch am Schluss heifst. — Wieder in ganz anderer Art ist das folgende vierstimmige Lied *Obrecht*'s „La tortorella è semplice", für 3 Frauenstimmen (wie man heute sagt) und einen Tenoristen. Lieblich und graziös umschlingen sich die Stimmen und wenn man das störende hässliche *f* im 4., 8., 12., 15., 21., 23. und ebenso bei der nun folgenden Wiederholung in *fis* verwandelt, so wird ein jeder seine Freude daran haben. Prosdocimus de Beldomandis giebt ein so prächtiges Beispiel, wie und wo die Versetzungszeichen anzuwenden sind (M. f. M. 17, 65), warum sollen wir denn nicht mit beiden Händen nach etwas greifen, was unserem angeborenen Sinn für Wohlklang so vollkommen entsprechend ist? Jedermann weifs es ganz genau, dass die Alten

*) Nachträglich erfahre ich von Herrn Morelot, Canonicus in Dijon, dass der Text in dem Codex zu dem Liede „Forseulement" auch nur mit den Anfangsworten vorhanden ist. Eine Kopie des Tenors, um die ich bat, teilte mir der Herr nicht mit.

die Hinzufügung der Versetznngszeichen dem Ausführenden überliefsen und doch scheuen wir uns immer noch unserem Gefühl zn folgen nnd ertragen lieber einen Zusammenklang von *h d f* (wie hier in Takt 21 und 23) und anderen harten unschönen Tonfolgen, als willig unserem Gefühle zu folgen. Ich bin fest überzeugt, dass die Alten weit weniger streng darin waren, als wir hente so gern anzunehmen geneigt sind. Wenn wir heute die alten Tonarten vorschützen, um die Reinheit derselben zu bewahren, so galten die schon zu Glarean's Zeiten nichts mehr, wie Glaeran selbst mehrfach ausspricht und sogar von Josquin sagt, dass er sich an die 8 Kirchentöne gar nicht kehre nnd mache was er will. Ich selbst habe mich stets gescheut, den Dominantakkord mit grofser Terz im Halbschluss anzuwenden bei Kompositionen, die vor 1550 fallen und doch sehe ich hier im Willaert (p. 538), dem einst gefeierten Meister, wie er immer frisch weg *d fis a* vorschreibt nnd zwar nicht einmal, nein, bei jedem Halbschluss. Das giebt noch dem letzten Vorurteile den Gnadenstofs nnd wandert in die Rumpelkammer veralteter Anschauungen. Wie lebensfrisch klingen die alten Kompositionen, wenn man ihnen in natürlicher Weise die Versetzungszeichen hinznfügt, und wie steif und ungebärdig erscheinen sie, wenn man die alte Tonart unverstandenerweise starr festhalten will.

Das *Josquin*'sche Lied zn 6 Stimmen „Jai bien canse de lamenter" (p. 125) ist von so wunderbarer ernster Klage erfüllt, dass man fast annehmen möchte, einen geistlichen Tonsatz mit weltlichem Texte vor sich zu haben, wie z. B. auch die Motette „O virgo genitrix" mit dem weltlichen Texte „Plusieurs regress, qui sur la terre sout" erschien (Publikation Bd. 6, p. 83 und 98). „*Je sai bien dire*", leider ohne Text (p. 129), lässt uns in Zweifel, ob man die Tenor- oder Discantstimme für die melodieführende betrachten soll, denn beide, besonders aber die Oberstimme, sind ganz reizende liebliche Gebilde, so formell schön — es fehlt nur eine entschiedenere Wendung nach der Dominante — und durch die Wiederholnng des ersten Teils abgerundet. Dabei von einer Zartheit und Einfachheit, wie ein dentsches Volkslied. Ganz anders ist die Melodie im Tenor, p. 131 zu „Adieu mes amours"; hier tritt das leicht geschürzte rhythmisch pikante französische Element schon dentlich hervor, wodurch sich noch heute die französische Melodiebildnng von der deutschen und englischen unterscheidet. Man verkürze die Noten um drei Viertel ihres Wertes nnd das Rhythmische wird schärfer hervortreten. Der *Josquin*'sche 4stimmige Satz über die Melodie verwischt freilich den Eindruck vollständig,

selbst eine moderne Harmonisierung verträgt die Melodie kaum. Sie ist einstimmig gedacht und leidet nichts neben sich; wie sie entstanden, so will sie auch betrachtet sein — das echte Naturkind, das jeden Schmuck nur widerwillig trägt. Den unbequemen und ungewöhnten Mezzosopranschlüssel auf der 2. Linie, müssen sich schon die Dilettanten bei beiden Liedern nicht verdriefsen lassen in den Altschlüssel umzuschreiben, eine Arbeit, die der Herausgeber freilich selbst besorgen konnte, wenn er nicht in dem Glauben wäre, die Schlüssel tragen zur Charakteristik des Tonsatzes bei. In Takt 22 und 30 würde ich *h* statt *b* nehmen. Das folgende italienische Lied „*Scaramella va alla guerra*" ist jedenfalls ein Tanzlied. Man höre



Die Synkopen sind eine Eigenheit damaliger Zeit, die sich durch den Volksgesang, wie Kunstgesang ziehen. Unserem heutigen Gefühle widerstrebt diese Rückung im einstimmigen Satze, den Alten war sie dagegen die Würze. Fast charakterisiert sich darin ihr derbes urwüchsiges Wesen, welches nur ungern selbst die Fessel des Rhythmus trägt und ihn zu brechen sucht, wo es nur kann. Selbst in zarten Liebesliedern finden wir sie, wie in: Ach Elslein liebes Elslein mein, wie gern wär ich bei dir. Auch der *Josquin*'sche 4stimmige Satz trägt hier dem Rhythmus Rechnung und schliefst sich ihm eng an. In gewandter Kunstfertigkeit lässt er die Oberstimme mit der Tenor-Melodie in freier Nachahmung, fast im Canon gehen und erst bei der 2. Strophe behandelt er die Stimmen in freierer Weise. Bei der Notierung der Tenor-Melodie macht er noch das echt niederländische Kunststückchen, wie Herr Kade sagt, sie nur einmal zu notieren, jedoch mit Vorsetzung von zwei Schlüsseln, des Tenor- und Bassschlüssels, so dass dieselben Noten einmal im Tenor-, das andere Mal im Bassschlüssel zu singen sind. (Fortsetzung folgt.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1887. Zweiter Jahrgang. Redigiert von *Franz Xav. Haberl*, zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg. Vignette. 12. Jahrg. des Cäcilienkalenders, Regens-

burg, New-York & Cincinnati. Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet. Gr. 8°, VII p. Vorwort, 30 p. Partitur, 112 p. Text. Preis 1,60 M.

Das Haberl'sche Jahrbuch ist auch dies Jahr wieder reich an wertvollen literarischen und musikhistorischen Arbeiten. Den Beginn macht die Missa pro defunctis ad 4 voces in aequales auctore *Claudio Casciolini* (das fehlende Gradnale und Tractus ist aus dem 4st. Requiem von *Lud. Viadana* ersetzt). Über Casciolini selbst erfahren wir aus dem Cäcilienkalender von 1880 pag. VI, dass er am Anfange des 18. Jahrh. in Rom lebte und Kapellmeister an der Kirche „S. Lorenzo in Damaso" war, woselbst sich im Archiv der Kirche noch eine grofse Zahl Kompositionen von ihm befinden. An Drucken aus älterer Zeit ist bis jetzt von ihm noch nichts aufgefunden worden, erst die Neuzeit hat einige von seinen geistlichen Gesängen ediert. Das hier mitgeteilte Requiem ist von grofser Einfachheit, doch edel und stimmungsvoll. Noch heute wird dasselbe bei Begräbnissen von Kardinälen von der päpstlichen Kapelle gesungen und wie Herr Haberl mitteilt, die Solochöre „von den besten Stimmen mit höchstem Ausdrucke, doch die Tutti mehr gebrüllt als gesungen." Die Partitur ist in den modernen Schlüsseln, mit Atemzeichen und Silbenaccenten versehen, also selbst für schwache Chöre empfehlenswert zum Studium. Die beiden Sätze von Viadana, der sich hier „Ludovico Grossi da Viadana" nennt (was kann hier *Grossi* bedeuten?), schliefsen sich den Sätzen Casciolini's im Charakter an, wenn auch ihre Ausführung mehr Technik beansprucht. Von den literarischen Gaben ist besonders die von Haberl, p. 67, über *Hieronymus Frescobaldi* „Darstellung seines Lebensganges und Schaffens auf Grund archivalischer und bibliographischer Dokumente" hervorzuheben. Hiernach gestaltet sich der Lebensgang desselben wie folgt: Nach dem Taufbuche der Kathedrale zu Ferrara wurde er am 9. September 1583 daselbst getauft, wird daher am 8. geboren sein. Nach Antonio Libanori war Fr. ein Schüler *Luzzasco Luzzaschi*'s und reiste schon als Schüler in den Städten Italiens herum, um sich als Sänger und Virtuose „auf allen musikalischen Blas- und Tasten-Instrumenten, besonders aber auf dem Klavier und der Orgel" öffentlich hören zu lassen. Über den Aufenthalt in Belgien ist bisher noch nichts Näheres ermittelt worden, während seine Anstellung als Organist an St. Peter in Rom dokumentarisch am 21. Juli 1608 festgestellt ist. Sein Gehalt betrug monatlich 6 Scudi (!*) und bekleidete er die Stelle ohne Gehaltserhöhung bis zum Jahre 1628. In demselben Jahre, am 20. Nov., erhält er auf unbestimmte Zeit Urlaub und wird bis 1630 von *Jacob Guidi* und von da bis Ende November 1633 von *Gio. Jacomo Porri* vertreten; vom Dezember 1633 bis zum 1. März 1643 quittiert wieder Frescobaldi den Empfang von monatlich 6 Scudi. Am 15. März 1643 wird *Alessandro Costantini* als Organist aufgeführt. Während der Abwesenheit von Rom hielt sich Fr. in Florenz

*) Der Scudi zu 4,35 M.

auf. Als Fr. wegen Kränklichkeit den Dienst an St. Peter nicht mehr versehen konnte, wurde ihm das leichtere Amt an der Pfarrkirche von S. Lorenzolo alle chiavi d'oro bei Macel de' Corvi, einst Lorenzo in montibus (Conservatorio di S. Eufemia) genannt, übergeben und hier beschloss er am 2. März 1644, wie Haberl glaubt annehmen zu dürfen (p. 31), sein Leben. Das Verzeichnis seiner Werke siehe dort. Außer diesem wichtigen Artikel sind die von *P. Utto Kornmüller* über „die alten Musiktheoretiker" (p. 1—21), Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes (p. 26) von *P. Guido Maria Dreves*; ein uraltes Kirchenlied (p. 65 „Nun siet uns willekomen, hero kerst" mit Melodie) von *Wilh. Bäumker*, beachtenswerte Beiträge.

Johann Sebastian Bach's Werke. Gesamtausgabe von der Bachgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Band 31, in 3 Abteilungen.

Der vorliegende Band enthält Instrumentalwerke und zwar die 4 Ouvertüren in C-dur, H-moll, D-dur, D-dur und die Sinfonie in F-dur, ediert von *Alfr. Dörffel*. Letztere ist das um zwei kleine Sätze verkürzte erste Brandenburg'sche Konzert ohne die konzertierende kleine Geige. Sämtliche Sätze sind bereits in der Peter'schen Ausgabe gedruckt und hier mit den Originalstimmen und vorhandenen älteren Kopien auf das sorgsamste verglichen. Die 2. Abteilung enthält einen vollständigen Abdruck des sogenannten musikalischen Opfers, mit Auflösungen des Canons und mehreren Generalbass-Ausarbeitungen von *Kirnberger*. Die 3. Abteilung umfasst die 2 Konzerte mit Quartettbegleitung in D-moll und C-dur. Letzteres ist bds. in D-dur und in C-dur vorhanden, der Herausgeber *Graf Waldersee* hat sich für C-dur entschieden und hält diese Tonart für die ursprüngliche, wie sie in den Hds. der Amalienbibl. des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin und zwei anderen älteren der Kgl. Bibliothek zu Berlin sich vorfindet. Herr Prof. Spitta entscheidet sich für D-dur (Bach-Biogr. II, 627 Anmkg. 34) und giebt als Grund ganz kurz an „wegen Takt 33 des Adagios", da aber der Takt 33 eine um einen Ton tiefere Wiederholung des Taktes 32 ist, so wäre es wohl interessant zu erfahren, warum sich der geehrte Herr gerade auf diesen Takt stützt. Zu beachten ist im Vorwort p. XII die Berichtigung zum 30. Jahrgange.

Mitteilungen.

* Für Musikhistoriker, die sich besonders mit Instrumentenkunde beschäftigen, sei folgendes Werk empfohlen: *Hefner-Alteneck* (J. H. von), Trachten des christlichen Mittelalters. Nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen. 3 Bände in gr. 4°. Frankfurt a/M. und Darmstadt, bei H. Keller und Wilh. Beyerle, 1840—1854. (Exemplar in der Kgl. Bibl. zu Berlin.) Der 1. Band enthält 53 Abbildungen von Musikinstrumenten vom 8. Jahrh. ab, als Zither, Horn, Cymbeln, Orgeln, Lauten (10. und 15. Jahrh.), Harfen u. a. Der 2. und 3. Bd. ist ebenso reich an Abbildungen, die mit der größten Sauberkeit hergestellt sind und bis ins 16. Jahrh. reichen.

* Aus einer Einladungsschrift *Hans Leo Hafsler's* (La Mara, Musikerbriefe, Bd. 1, p. 50) an den Kaiser Rudolf II. von Deutschland, datiert Nürnberg den 1. Februar 1605, erfahren wir, dass sich Hafsler am 1. März 1605 mit Cordula, Tochter des Hannfs Jacob Clausen in Ulm, daselbst verheiraten will. Der Kaiser nahm die Einladung an und beauftragte Christopf Fugger mit der Vertretung, übersandte auch Hafsler ein „silbern übergultet Trinkgeschirr für Brauth und Bräuthigamb." Hafsler wird in den Akten „Kammerorganist" genannt. Er stand also wohl in ähnlichem Dienstverhältnis als unsere heutigen Hofpianisten und Kammersänger, d. h. es war ein mit Gehalt verbundenes Ehrenamt. Sein Besuch bei der Schwester in Ulm, der ihm am 20. Nov. 1604 auf ein Jahr bewilligt wurde (Dokument M. f. M. I. 18), hatte also noch einen tieferen Grund und wir sehen auch aus dem Datum der Einladungsschrift, dass er kaum zwei Monate dort gewesen ist. Die in dem Vorworte zu Hassler's Lustgarten, neue Ausgabe in Publikation für 1887, ausgesprochene Vermutung, dass er in Ulm vielleicht Heilung seines im Keime begriffenen Brustleidens suchte, wird dadurch hinfällig. Nur tropfenweis gelangen wir über manchen grofsen Mann älterer Zeit zur Kenntnis seines Lebens und Hafsler macht es uns ganz besonders schwer. Jeden Tropfen daher richtig zu verwerten, ist die Aufgabe der Geschichtsforschung.

* Bei der Spartierung des Dodecachords von Glarean 1547 macht man die beachtenswerte Bemerkung, dass Glarean nicht von der Partitur, sondern von Stimmen kopiert hat. In den alten gedruckten Stimmbüchern tritt der Zeilenwechsel stets auf einen guten Taktteil ein, d. h. die neue Zeile beginnt entweder mit dem 1. oder 3. Taktteil, dies ist aber nur möglich, wenn die Stimmen aus der Partitur kopiert wurden, wo die Taktstriche die Taktteile kenntlich machen. Glarean beginnt aber oft die neue Zeile mit dem 2. oder 4. Taktteil. Also haben die Alten ihre Kompositionen ebensogut in Partiturform niedergeschrieben wie wir, eine Annahme, zu der uns stets die Beweise fehlten, da nur die Stimmdrucke erhalten sind. In einem Scotto'schen Drucke der Madrigali a 4 voci von Archadelt (1543) kann man dieselbe Beobachtung wie im Glarean machen.

* Die Komponisten des 16. Jahrhunderts zeichnen in ihren gedruckten Werken die Dedication oft in Venedig, sobald das Werk bei einem der dortigen Verleger erscheint, trotzdem man bei Manchem genau weifs, dass er in dieser Zeit einen Kapellmeisterposten in irgend einer anderen Stadt bekleidete, so dass man keine rechte Erklärung für diese Erscheinung fand. In den Musikerbriefen der La Mara, Bd. 1, p. 25, wird nun ein Brief von *Alessandro Striggio* an den Herzog von Florenz mitgeteilt, in dessen Diensten er stand, in welchem er um Urlaub bittet, zur Fastenzeit nach Venedig reisen zu dürfen, um daselbst einige Madrigale drucken zu lassen, die ein dortiger Verleger schon mehrere Male von ihm verlangt habe. Die damalige schlechte und langsame Verbindung zwischen den Städten machte also eine persönliche Gegenwart des Autors notwendig und schliefst daher sein dortiger Aufenthalt nicht immer die Sesshaftigkeit ein.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat in Berlin. Katalog 52. Enthält theoretische und historische Werke älterer und neuerer Zeit, nebst einem Anhange zu Katalog 51.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 3.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Das liturgische Recitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters.

Von **P. Bohn.**

(Fortsetzung.)

Eine äußere Bezeichnung der Distinktionen in den kirchlichen Texten, welche in dem h. Offizium zu lesen oder zu singen waren, teils von einzelnen, in Klöstern vielfach von solchen, die aus sich die Distinktionen nicht zu unterscheiden vermochten, teils gemeinsam, wobei der Übereinstimmung halber es nicht jedem überlassen sein konnte, die Gliederung des Textes nach seinem Gutdünken zu bestimmen, war jedenfalls ein dringendes Bedürfnis. Da jedoch die kirchlichen Texte der h. Schrift entnommen sind, so dürften die Anfänge einer Interpunktion bei den biblischen Texten zu suchen sein. Diese Annahme wird wesentlich unterstützt durch die Thatsache, dass in den Evangeliarien und Epistolarien der verschiedenen Zeiten die Gliederung des Textes, soweit ich bemerken konnte, eine genaue Übereinstimmung zeigt. Sie wird aber auch bestätigt durch historische Zeugnisse. *Cassiodorus* berichtet, dass der h. Hieronymus, wie derselbe auch in Prophetarum praefatione selbst gesagt habe, jede Übersetzung wegen der Einfältigkeit der Brüder mit *cola* und *commata* geordnet habe,

so dass diejenigen, welche die Distinktionen bei den Lehrern der weltlichen Wissenschaften gar nicht fassen konnten, durch dieses Hilfsmittel unterstützt, die h. h. Lesungen untadelhaft vortrugen.*) Der h. *Hieronymus* wird auch für den Verfasser des *Comes* oder *liber lectionarius*, d. i. des ältesten Verzeichnisses der epistolischen und evangelischen Pericopen der römischen Kirche gehalten, den später, nach Mabillon (Annal. Bened. t. II. I. 26 c. 61) *Alcuin* auf Befehl Karls d. Gr. im Jahre 797 abermals revidiert haben soll, während Warnefrid die Homilien, welche während des Jahres gelesen zu werden pflegten, und einige Briefe Augustini mit Interpunktion versehen habe. Die Zeichen für die Distinktionen hiefsen auch *Positurae* nach einem Briefe *Hildemars* aus dem 9. Jahrhundert an den Bischof Ursus, in welchem es heifst: Pauca de Positura loquar, id est signa, per quae possit lector cola et commata atque periodos nosse. (Mabill. tom. 2 Annal. pag. 743.)**) Die Interpunktion der biblischen Bücher betreffend berichtet auch *Trithemius* vom Abte Wilhelm von Hirschau, dass derselbe durch Heimero und Dietger (Theogerus, nachheriger Bischof von Metz) die biblischen Handschriften durchsehen und die Interpunktion nach der Regel des Altertums durchführen liefs (ut antiquitatis regulam per distinctiones, subdistinctiones ac plenas distinctiones emendando perducerent. V. Theogeri c. 9, Mon. Germ. 8. 12. 451). Zum Beweise, in welch inniger Beziehung Accentuation und Interpunktion zum Gesange standen, möge auch das dienen, dass das Setzen der Accente und der Interpunktionszeichen Sache eines Musikers war. So war der vorgenannte *Dietger* ein Musiker. Die Regel der Dominikaner, *offic. cantorum*, giebt dem Cantor auf, zu sorgen, dass die lib. officii zur Stelle sind, er soll sie ferner korrigieren in cantu et verbis et punctationibus et accentibus (cf. Dr. Dom. Mettenleiter, Music. Archiv I. Heft). Ein *liber Ord. S. Victoris*, *Paris* enthält die Anweisung, dass die *libri communes* ganz besonders vom Vorsänger mit Aufmerksamkeit zu interpunktieren seien, damit nicht den Brüdern bei dem täglichen Offizium im Singen

---

*) Meminisse autem debemus memoratum Hieronymum omnem translationem suam in auctoritate divina (sicut ipse testatur) propter simplicitatem fratrum colis et commatibus ordinasse, ut qui distinctiones secularium litterarum comprehendere minime potuerunt, hoc remedio suffulti inculpabiliter pronuntiarent sacratissimas lectiones. M. Aurel Cassidorus div. lect. cap. 12.

**) d. h. Ich möchte noch sprechen über die Posituren, das sind Zeichen, durch welche der Leser die cola, commata und Perioden erkennen kann.

oder Lesen ein Hindernis begegne. (Libri communes ... quos praecipue Armarius diligenter emendare debet et punctare, ne Fratres in cotidiano officio Ecclesiae sive in cantando sive in legendo aliquod impedimentum inveniat.) (cf. Du Cange Gloss. bei „punctare.") Wir sehen hieraus, dass seit den Zeiten des h. Hieronymus die liturgischen Bücher mit Sorgfalt und besonders von solchen Männern interpunktiert wurden, welche in der Musik erfahren waren. Wie war aber diese Interpunktion beschaffen? *Mabillon* sagt in de re dipl. lib. I. cap. XI in dieser Beziehung von der Interpunktion des h. Hieronymus: „Sed qualis fuerit illa distinctio, et an fuerit observata ab illis, non liquet"*) Demselben ist wahrscheinlich entgangen, was *Cassiodorus* cap. 15 div. lect. sagt; dort bezeichnet derselbe die Posituren als Punkte, welche gleichsam die Wege der Gedanken, die Lichter der Diktion seien; er unterscheidet sogar die Distinktionen in *media*, *sub-* und *plena distinctio*, welche von den Vorfahren erfunden worden seien, damit die durch lange Diktion ermüdeten Atmungsorgane sich wieder erholen könnten.**) Es ergiebt sich hieraus, dass die Distinktionen vom h. Hieronymus auch durch Punkte bezeichnet worden waren. Derselbe giebt uns auch Aufschluss über den Ursprung des terminus „*punctum.*" Er sagt nämlich, dass man beim Schreiben auf das Pergament zu beiden Seiten des Pergamentblattes in gleicher Höhe entweder mit Tinte oder mittelst Durchstechen mit der subula, einem pfriemartigen Instrumente, Zeichen machte, die man Punkte nannte, zwischen welchen die Linien eingeritzt wurden.***)

Der Punkt war anfangs das einzige Interpunktionszeichen für die drei verschiedenen Distinktionen, indem man ihm je nach seiner Stellung eine verschiedene Bedeutung beilegte. Stand er am letzten Buchstaben oben, so bedeutete er den Schluss der Periode und hiefs *plena distinctio*, stand er hingegen unten am letzten Buchstaben, so

*) d. h. Aber wie jene Interpunktion beschaffen gewesen, und ob sie beibehalten worden ist, das ist nicht bekannt.

**) Istae siquidem positurae, seu puncta, quasi quaedam viae sunt sensuum, et lumina dictionum, quae sic lectores dociles faciunt, tamquam si clarissimis expositoribus imbuantur. Prima est media, Secunda subdistinctio, Tertia plena. Quas a maioribus nostris ideo constat inventas, ut spiritus longa dictione fatigatus vires suas per spacia decreta resumeret. Cass. div. lect. cap. 15.

***) At „Puncta", apud Scriptores infimae aetatis praesertim, dicuntur ea, quae in singularium linearum initio et fine describuntur vel subula punguntur, intra quae exarantur ipsarum linearum ductus, quos „sulcos" vocant, quod maxime in codicibus e pergameno confectis observatur. (S. Hieronymus.)

bedeutete er den Schluss des *colum*, und hiefs *subdistinctio*, und stand er in der Mitte am letzten Buchstaben, so bedeutete er Schluss des *comma* nnd hiefs *media distinctio.**)

Für den Grammatiker dürfte eine solche Interpunktion ausgereicht haben, jedoch dem Sänger und Leser konnte sie nicht genügen, sie musste ihn vielmehr verwirren, indem sie nicht blofs der Anschaulichkeit ganz und gar entbehrte, sondern sogar das Gegenteil von dem andeutete, was er eigentlich thun sollte. Wenn auch Höhe und Tiefe bei den Tönen eigentlich figürliche Begriffe sind, vielleicht hergenommen von der Bewegung, welche die Kehle beim Hervorbringen verschiedener Töne macht, so waren dieselben in dieser Bedeutung schon bei den Alten im Gebrauch und sind es noch jetzt bei allen Völkern, so dass man sie als zum Wesen der Töne gehörig betrachten kann. Nun wird aber bei dieser Interpunktion die *plena distinctio*, der Schluss der Periode, bei der wir naturgemäfs die Stimme sinken lassen, durch einen höherstehenden Punkt, und umgekehrt werden die *media distinctio* und *subdistinctio*, bei denen wir die Stimme heben oder in der Schwebe halten, durch tiefer stehende Punkte bezeichnet. Es waren daher diese Punkte für den Sänger und auch für den Leser keine wahren, d. h. das Wesen der Sache bezeichnende Zeichen, welche auf einfache Weise die Stimmflexionen bei den einzelnen Distinktionen anzudeuten geeignet waren. Eine wesentliche Verbesserung erhielt die Interpunktion auf sehr einfache Weise dadurch, dass der Interpunktator, von dem wir ja wissen, dass er vor allem ein Musiker sein sollte, über den Punkt der *subdistinctio* einen an seinem untern Ende nach links verdickten Strich aufwärts zog (siehe Beilage, No. 13), und dem Punkte der *plena distinctio* nach unten einen an seinem oberen Ende nach links verdickten Strich beifügte (siehe Beilage, No. 14), ähnlich wie der Gesanglehrer dem Schüler durch räumliche Bewegung mit der Hand Hebung nnd Senkung der Stimme anzudeuten pflegt. Die Verdickung an den beiden Strichen konnte andeuten, von wo aus die Bewegung der Stimme anzuheben habe. Wir hätten dann in den beiden Zeichen die beiden Accente acutus und gravis; von dem acutus behauptet *P. Pothier*,

---

*) Distinctio est, ubi finitur plena sententia, et punctum ad summam litteram ponimus. Media distinctio est, ubi fere de sententia tantum superest, quantum diximus, cum tamen respirandum sit, et punctum ad mediam litteram ponimus. Subdistinctio est, ubi non multum superest de sententia, quod tamen mox inferendum sit, et punctum ad imam litteram ponimus. (Papias Ms. Biturie.)

dass er früher so gemacht worden sei*) (siehe Beilage, No. 15). Diese beiden Interpunktionszeichen fand ich in Handschriften bis ins 9. Jahrhundert hinauf. Unsere Handschrift nun beschreibt folgende Interpunktionszeichen: 1. Den punctus circumflexus (siehe Beilage, No. 16) für das Comma; 2. den punctus elevatus (siehe Beilage, No. 17) für das Colum; 3. den punctus versus (siehe Beilage, No. 18) für die Periode. Für die Frage gebraucht sie dieses Zeichen (siehe Beilage, No. 19).

1. Der punctus circumflexus, dem eine Bewegung der Stimme in dem Intervalle einer fallenden Terz, z. B. von *la* nach *fa*, oder in Noten (siehe Beilage, No. 20) beigelegt wird, entspricht in Form und Bedeutung dem Neumenzeichen *Clivis*. Den *punctus circumflexus* fand ich angewendet in mehreren Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts; jedoch erhellt seine Anwendung auch vor dieser Zeit daraus, dass die Statuta antiqua Ord. carthus. denselben erwähnen I. part. cap. 8 § 9, wo es heifst: „Exorcismus autem salis et aquae non habet in fine punctum versum sed circumflexum." Und weiter cap. 50: „In versibus, qui habent interrogationem et circumflexum, non incipit modus interrogationis, nisi post circumflexum."

2. Der *punctus elevatus* mit der Flexion *la sol fa-la*, oder in Noten (siehe Beilage, No. 21), hat am Ende ein steigendes Terzenintervall, wie es auch durch das Neumenzeichen *Podatus* bezeichnet wird. Dieses Zeichen fand ich in Handschriften bis zum 9. Jahrhundert hinauf.

Anfangs hat das Zeichen mehr die Gestalt einer *Virga*, wird aber später deutliches *Podatus*-Zeichen; im 14. bis 15. Jahrhundert beginnt der Punkt sich zu verdicken, der aufwärts gehende Teil, der *Podatus*, verkürzt sich immer mehr, bis noch ein Punkt davon übrig bleibt, so dass aus diesem Zeichen unser Doppelpunkt entsteht. Für diese Metamorphose spricht auch die bei dem jetzigen Doppelpunkte gebräuchliche Stimmflexion, die mit der bei diesem Zeichen übereinstimmt. Nachträglich fand ich für diese meine Wahrnehmung auch noch ein historisches Zeugnis bei *Papias* Ms. Biturie, wo er sagt: „Cola, vel potius Colum, punctum ad mediam litteram appositum eandem apud Veteres vim habebat, quam habet apud nos duo puncta vel virgula cum puncto.**)

*) Man vergleiche auch, was weiter bei dem Evangelienton über die Lage der Virga gesagt wird.

**) Cola, oder besser Colum, der an die Mitte des Buchstaben gesetzte Punkt, hatte bei den Alten dieselbe Bedeutung, die bei uns der Doppelpunkt oder der Strich mit Punkt hat.

3. Der punctus versus mit der Flexion *a g g D*, oder in Noten (siehe Beilage, No. 22) hat auch schon in den ältesten Handschriften, in denen er vorkommt, mehr die ausgeprägte Form des *Clivis*, so dass er in Form und Bedeutung diesem entspricht. In einem Evangeliarium des 9. Jahrhunderts hat das Zeichen diese Gestalt (siehe Beilage, No. 23), welches jedoch an verschiedenen Stellen, an welchen zur Andeutung der Singweise von späterer Hand Neumen über den Text gesetzt worden sind, von derselben Hand in dieses Zeichen (siehe Beilage, No. 24) korrigiert worden ist, so dass es jetzt dieses Aussehen hat (siehe Beilage, No. 25). Statt des *punctus versus* steht auch häufig blofs ein Punkt.

4. Das Zeichen für die Frage macht unsere Handschrift so (siehe Beilage, No. 26) und legt ihm die Flexion *a g f g a* bei, oder in Noten (siehe Beilage, No. 27). Für das Fragezeichen fand ich verschiedene Formen, die sich auf zwei Neumenzeichen zurückführen lassen; so in einem alten Missalfragmente dieses (siehe Beilage, No. 28), welches nichts anderes ist, als der *Porrectus* in der Bedeutung 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥. Davon sind abgeleitet (siehe Beilage, No. 29). Ferner findet sich das Zeichen in dieser Form (siehe Beilage, No. 30); das ist der *Pesquassus* in der Bedeutung 𝅗𝅥 𝅗𝅥. Davon sind entstanden (siehe Beilage, No. 31) u. a.

Diese Bemerkungen mögen ausreichen, den Leser zu überzeugen, dass Accent-, Neumen- und Interpunktionszeichen dieselbe Bedeutung und denselben Ursprung haben, kurz, dass es eigentlich dieselben Zeichen sind, und dass die Interpunktionszeichen in den liturgischen Büchern feststehende Tonfiguren in den einzelnen Textabschnitten andeuten. Unter Berücksichtigung dieser Thatsache dürfte es wohl gelingen, die Vortragsweise des liturgischen Recitativs nach den in den alten Handschriften durch Interpunktions- und Neumenzeichen enthaltenen Bezeichnung festzustellen, während die bisherige Forschung ohne Berücksichtigung dieser Thatsache zu dem gewünschten Ziele nicht gelangen konnte; im Gegenteil, bei noch so gewissenhafter Prüfung und Übertragung der blofs neumierten Vortragsbezeichnung oder der als Interpunktion verwendeten Neumenzeichen, die für eine bestimmte Tonformel gesetzt sind, wurde die Zahl der Varianten vergröfsert und es sind die mannigfaltigsten Formeln zutage gefördert worden, die nie im Gebrauche gewesen waren. Wir lassen nunmehr die mehrerwähnte Abhandlung mit ihrer Übersetzung folgen.

Pergamenthandschrift No. 579 der Trier'schen Stadtbibl.; jetzige No. 1924.

Viso de sillabis videndnm est de oratione, quae sic deffinitur: Oratio est comprehensio dictionum aptissime ordinatarum congruam perfectamque sententiam denumerans. Et sciendum, quod in ordine carthusiensi habentur tres pausationes sive positurae in lectura divini officii, quarum prima sic figurata (siehe Beilage, No. 32) vocatur *punctus circumflexus*, secunda sic figurata (siehe Beilage, No. 33) vocatur *punctus elevatus*, tertia, quae est in fine orationis, vocatur *versus* (siehe Beilage, No. 34). Est notandum, quod istae tres punctationes in libris correctis divini officii ordinis carthusiensis punctatis legendis in suis locis debitis collocantur. Primus punctus (siehe Beilage, No. 35) vocatur a gramaticis media distinctio, metrum sive coma. Secnndus pnnctus (siehe Beilage, No. 36) vocatur subdistinctio, punctus sive colum, id est membrum. Tertius punctns (siehe Beilage, No. 37) vocatur plena distinctio, versus et periodus. Primus debet fieri, quando sensus orationis est incompletus. Secundus fit, quando sensus orationis est satis completus, sed aliquid bene potest addi. Tertius fit, quando oratio est totaliter completa. Verbi gratia dicendo sic: Cum inter virtutes caritas obtineat principatnm, (siehe Beilage, No. 38) non est sine ipsa virtutum possessio, (siehe Beilage, No. 39) in qua est omnium illarum posita cercitudo (siehe Beilage, No. 40). Verum tamen iste modus non servatur nbique in ordine carthusiensi, sed facienda sunt pnncta, sicut snnt signata in libris divini officii correctis in ordine, et non secundum voluntatem legentis. Item nota, quod coma fit, quando sententia est dependens et suspensiva, colum sive cola quando sententia est stans et perfecta sed adhnc dependere videtur; periodus vero dicitur distinctio finitiva, quando amplius sententia non dependet. Hoc viso dicendum est de oratione, quae sic dividitur: Orationum alia interrogata, ut quo vadis? alia absoluta, ut sortes currit. Si oratio sit interrogata, an habet unam distinctionem an plures. Si unam, habet in fine *punctum versum*, ut Domine quo vadis? Si habet plures distinctiones, omnes, quotquot sunt, habent *punctum circumflexum*, sed nltima semper habet *punctum versum*, qui distinguitnr quod, si ultima sillaba sit gravis, non habet nisi unam notulam, ut Domine quo vadis? Si vera sit acuta, tunc habet notulam duplicem sive geminatam, ut nbi est rex? Quid tu vides, Amos? (siehe Beilage, No. 41) Item nota, quod *punctus elevatus* nunquam debet, nec potest esse in oratione interrogata post interrogationem. Item oratio interrogata perdit vim snam interrogationis, quando ponitur materialiter.

Verbi gratia: Et non dixit Jesus: Non moritur; sed: Sic eum volo manere donec veniam, quid ad te, licet quod ad te non ibi accentuatur interrogative sed absolute, et sic in consimilibus. Si vero oratio sit absoluta, id est non interrogata, hoc est duplex, an ipsa habet unam distinctionem an plures. Si unam, habet in fine *punctum versum depressum*; si plures, et hoc duplex, aut habet duas distinctiones vel tres an quattuor sive quinque et sic procedendo ultra. Si duas, prima distinctio habet *punctum elevatum*, et ultima *versum;* si tres, prima habet *punctum circumflexum*, secunda *elevatum*, tertia *versum*. Si quattuor, prima distinctio habet *elevatum*, secunda *circumflexum*, tertia *elevatum*, quarta *versum*. Si oratio habet quinque distinctiones, prima habet *circumflexum*, secunda *elevatum*, tertia *circumflexum*, quarta *elevatum*, ultima semper habet *versum;* et sic procedendo in talibus alternando, nisi quod duo puncti *elevati* sibi invicem non succedant. Et ita quod semper punctus ante ultimam distinctionem sit elevatus, nisi oratio esset interrogata, ut dictum est. Nota tamen, quod, si in una clausula sint plures parvae distinctiones per cola et comata, omnes, quotquot sint, ante penultimam possunt habere successive punctum circumflexum, dum tamen penultima elevatur, ut hic: Vigilate, state in fide, viriliter agite, confortamini; et omnia verba in caritate fiant; vel hic: Caritas non emulatur, non agit perperam, non irritatur, non cogitat malum, non gaudet super iniquitate; congaudet autem veritati (siehe Beilage, No. 42). Item nota, si distinctio sit nimis prolixa, lector poterit pausare per unum parvum punctum, quotiens voluerit, sustentans aequaliter in tono tubae. Sed caute caveat, quod hoc faciat congruenter, quoniam si taliter pausaret inter substantivum et adjectivum vel inter suppositum et appositum sibi invicem contigua insipienter ageret et reprehensibiliter haberetur et confusione dignus. Sequitur, quomodo lectiones pronuntientur in matutinis: (siehe Beilage, No. 43).

(Schluss folgt.)

Ambros fünfter Band, Geschichte der Musik.

Ediert von **Otto Kade.**

(Fortsetzung.)

Alexander Agricola ist durch das französische Lied „Comme femme“, leider ohne Text (p. 180) vertreten. Zwei Stimmen umspielen den Cantus firmus in reizend geschmeidig melodischer Weise. Warum der Herausgeber den Tenor nicht aufgelöst hat, sondern in der Originalnotierung giebt, die sich sehr wunderlich macht, trägt

wohl mehr einer gelehrten Liebhaberei Rechnung, als dem Bedürfnis, eine gut lesbare Partitur herzustellen.

Loyset Compère's „Nous sommes de l'ordre de St. Babouin" (186) ist wieder auf eine prächtige französische Volksmelodie gebaut, die abermals das lebhaft rhythmische Element hervorkehrt. Von Takt 15 ab löst sich der Satz in einen wahren kontrapunktischen Übermut auf und auch die Tenormelodie verliert ihren Zusammenhang. Leider fehlt der Text, doch ersieht man aus dem wahrhaft lustigen vierstimmigen Satz, dass es sich um drastisch komische Sachen handeln muss. Ein gut passender Text untergelegt und das Lied wird noch heute seine Wirkung nicht verfehlen.

La Alfonsina, ein dreistimmiges Lied ohne Text von *Joannes Ghiselin* beginnt sehr munter und vielversprechend, verliert sich aber weiterhin in langweilige Nörgelei.

Das schöne Land Italien wirkte auf die Niederländer wie ein erfrischender Tau; ihre Fantasie vergafs die gelehrte Verstandesarbeit und der sonnige Wiederschein ihrer Umgebung wirkte wie ein Spiegel auf die eigene Seele. Fröhlichkeit und Lebenslust zog bei ihnen ein, wenn sie sich zum weltlichen Liede wandten und sie vergafsen, dass sie Niederländer waren, um ganz Italiener zu sein. Wie ihnen das Kolorit und der leichtlebige Charakter zum Teil trefflich gelang, beweisen die von Kade mitgeteilten Lieder. Der Unterschied zwischen diesen und den echt italienischen Erzeugnissen, zu den wir jetzt gelangen, ist fast kaum bemerkbar, man müsste gerade den Einsatz- und Schluss-Akkord als Beweis anziehen, der beim Niederländer nie die Terz zeigt, während der Italiener ungeniert mit dem vollen Akkorde einsetzt. Doch auch bei *Josquin* fällt oft selbst diese letzte Schranke und nur die feinere Stimmenführung unterscheidet ihn von den sorgloseren Italienern. Auf Seite 530—536 werden 7 Frottolen mitgeteilt, von denen 5 von Italienern und 2 von Niederländern herrühren. Der Italiener wählt vorzugsweise den volleren Klang der Vierstimmigkeit, während der Niederländer den duftigeren Klang der Dreistimmigkeit vorzieht. Wenn bei den hier mitgeteilten sieben Frottolen die beiden niederländischen gegen die fünf italienischen zurückstehen, so kann dies nur an einer nicht glücklichen Wahl liegen, denn die beiden Frottolen von *Alexander Agricola* und *Francois de Layolle* sind wenig anziehend, besonders die erstere, wogegen alle fünf von Italienern herrührenden sich mit Grazie und melodisch geführter Oberstimme bewegen. Die beste Frottole ist die Seite 534 von *Giovanni Battista Zesso*. Die hübsche Volksmelodie im Tenor und hierzu die

melodische Oberstimme mit den harmonischen Füllstimmen bilden ein reizendes kleines Liedchen. Ähnlich ist die Frottole von *Paulus Scotus* p. 535 „Fallace speranza" (nicht „O fallace speranza" wie Anton Schmid schreibt und auch in die Bibliographie der Musiksammelwerke übergegangen ist), doch fehlt hier im Tenor die Volksmelodie und ruht die Melodieführung nur in der Oberstimme. Diese Frottole scheint so recht den eigentlichen Charakter derselben zu treffen, denn sie stimmt so ganz mit der Beschreibung überein, die der oben genannte Herr Rud. Schwartz in der Vierteljahrsschrift von ihnen giebt. Leicht geschürzt, die melodische Oberstimme harmonisch ohne grofse Kunst begleitet, das scheint so ihr echter Charakter zu sein. In Takt 3 und 5 würde ich *fis* statt *f* vorschlagen. Die Frottole von *Francesco d'Ana*, p. 536, hat fast einen Tanzcharakter und ist dabei in der Stimmenführung feiner gearbeitet als die von Scotus. Auch hier tritt die Oberstimme als melodieführende hervor und die dreiteilige Form, die sich deutlich markiert, würde noch mehr zur Geltung gelangen, wenn sich nicht noch ein vierter Teil anschlösse, der mehr störend als belebend wirkt, besonders da er auch in der Erfindung der schwächste ist. — „Si talor questa o quella", aus einem Codex von 1480, ist mit *Bartholomaeus* überschrieben, p. 530. Ich glaube, dass dies kein anderer als *Tromboncino* ist. Da man bisher über das Leben desselben keine Nachricht hat, so wäre es wohl möglich, dass, wie es dort heifst, er Organist in Florenz war. Tromboncino war ein sehr geschickter und feinfühliger Komponist und das Wenige was bisher von Ambros, Kiesewetter und Guidi in Florenz veröffentlicht ist, würde der Annahme nicht widersprechen, dass obige Frottole auch von ihm sei. Man vergleiche nur die Stimmführung hier mit den anderen Frottolen von Italienern und man wird zugestehen müssen, dass die Arbeit eines tüchtigen Künstlers vorliegt. Noch ist die Frottole auf Seite 531 zu erwähnen, die einen *Alexander Florentinus* als Komponisten nennt. Sie ist so ganz anderer Art wie die übrigen und man wäre fast geneigt, sie einem Deutschen zuzuschreiben, so bieder und gewissenhaft schreitet sie einher. Das ♭ im 3. Takt würde ich vermeiden, da es die Tonart meiner Ansicht nach ohne Ursache alteriert und die Modulation nach C beeinträchtigt.

Wir kehren nun bei den deutschen Komponisten ein. Der Band zeigt eine stattliche Reihe und darunter unsere Besten, die noch bis ins 15. Jahrhundert zurückreichen. So lange *Heinrich Isaac* sich nicht durch seinen Geburtsschein als Niederländer ausweisen kann, so lange betrachten wir ihn als den Unsrigen, trotz Straeten u. a.

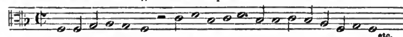
Und Herr Kade hat ganz recht daran gethan, ihn nnter die Deutschen einzureihen. Fräulein Lipsius (La Mara) hat neuerdings eine Sammlung Musikerbriefe veröffentlicht nnd bringt darin das Dienstgelöbnis Isaac's als kaiserl. Hofkomponist, datiert: Inspruck, den 3. April 1497. (Original im Statthalterarchiv zu Innsbruck.) Er unterschreibt sich hier „Yzaac." Zugleich teilt sie in einer Anmerkung den Auszug aus einem späteren Dokument mit, aus welchem kund wird, dass Isaac 1515 um seine Enthindung als Hofkomponist einkam und der Kaiser Maximilian I. nnter dem Datum: Inspruck, den 27. Januar 1515 schreibt: „dieweil er (Isaac) nns angezeigt, also dass er uns zu Florentz nutzer dann an unserm Hof ist*), demnach empfehlen wir Euch mit besonderm Ernst, dass ihr dem genannten Ysagkh anderthalbhundert Gulden Reinisch nichtsdestoweniger reichet nnd gehet und das dheins Wegs lasset." Warum ist gerade Isaac der einzige deutsche (?) Komponist dieser Zeit, der sich andauernd in Italien aufhält nnd dort gern gesehen nnd Anstellnng findet, während weder Finck, noch Stoltzer, noch Senfl, noch irgend einer in Italien gewesen ist? Die Niederländer wurden damals für die einzige musikalische Nation gehalten. Italienische Fürsten, weltlichen und geistlichen Standes, reiche Privatleute, die sich Kapellen hielten, bezogen von den Singknahen ab bis znm Kapellmeister hinauf alle Kapellmitglieder aus den Niederlanden. Selbst die eigenen Landsleute mussten zurückstehen oder erhielten nur untergeordnete Posten. Die deutschen Komponisten waren gar nicht gesucht. Finck war am polnischen Hofe, Stoltzer am ungarischen, Hoffheimer am Wiener, Senfl anfänglich am kaiserlichen, später am Münchner Hofe. Warnm fand gerade *Isaac* in Italien Anerkennung nnd Stellung und konnte sich sogar mit einem *Josquin* in eine Reihe stellen?**) Diese Wahrnehmung bringt meine Zuversicht in betreff Isaac's deutscher Nationalität gewaltig ins Schwanken. Doch wie gesagt, vorläufig ist er in unseren Augen ein Deutscher und seine deutschen Lieder werden ihm stets unter den Deutschen einen Platz erhalten. Obige Dokumente in La Mara's Briefsammlung wirft aber auch auf den Schüler Isaac's, *Ludwig Senfl*, Streiflichter, die einige Klarheit in das Leben desselben bringen. Senfl wurde nämlich, nach

*) Isaac war schon in früheren Jahren, als er in Italien lebte, kaiserl. Geschäftsträger am Hofe Lorenzo in Florenz (nach Ambros archival. Studien).

**) In den M. f. M. ist Bd. 17 p. 24 eine Nachricht aus Ferrara über Isaac mitgeteilt, der aber das Datum fehlt. Nach der Kenntnisnahme obiger Aktenstücke aus dem Innsbrucker Statthalterarchiv ist kein Zweifel, dass jener italienische Aufenthalt in seine jüngeren Tage fiel.

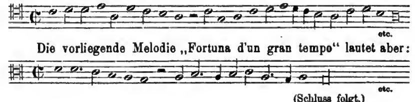
authentischen Aussagen, der Nachfolger Isaac's. Man nahm bisher stets das Jahr 1518 an, in welchem Isaac gestorben sein soll und zwar als Hofkomponist in Wien. Diese Annahme wird nun hinfällig und Senfl ist daher schon im Jahre 1515 in Innsbruck der Nachfolger Isaac's als Hofkomponist geworden. (Siehe Publikation Bd. 4 in 8⁰ p. 60 und p. 67 ff.)

„Donna di dentro" von *Isaac*, p. 351, ist ein echt niederländisches Kunststückchen, in dem er die Melodieen von drei Liedern verwertet und imitatorisch verwebt. Der Tenor singt das Lied „Fortuna d'un gran tempo", Bass und Contratenor die Melodie zu „Dammene un pocho." Herr Kade irrt, wenn er die Melodie „Fortuna d'un gran tempo" für die „berühmte" hält. Die so oft verwendete ist die über den Text „Fortuna desperata" und heifst verkürzt:



Obrecht 1503. Josquin 1539. Ott 1534, No. 30, 100 und 121. In den Mss. von Kleber (B. Berlin) dreimal und Hofbibl. Wien 18810 dreimal verwendet.

Eine andere „Fortuna plerumque" kommt im Ott 1534, No. 108, vor, sie heifst:



Die vorliegende Melodie „Fortuna d'un gran tempo" lautet aber:

(Schluss folgt.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

A. E. M. Grétry. Collection complète des oeuvres de Grétry publiée par le Gouvernement belge.

I. Livraison *Richard Coeur-de-Lion*, Opéra-comique en 3 actes. XXII und 261 Seiten Partitur, mit Grétry's Portrait.

II. Livr. *Lucile*, Comédie en un acte, mêlée d'ariettes. XXII und 145 Seiten.

III. Livr. *Céphale et Procris*, Ballet héroïque en 3 actes. XXVII und 441 Seiten.

IV. Livr. Morceaux inédits de *Céphale et Procris*. V und 133 Seiten.

V. Livr. *Les Méprises par Ressemblance*, Comédie en 3 actes mêlée d'ariettes.

Leipzig et Bruxelles, Breitkopf & Haertel. (Subscriptionspreis à Bd. 14 M.)

Andre-Ernest-Modeste Grétry, geb. den 8. Februar 1741 in Lüttich, gest. 24. September 1813 in Montmorency bei Paris, erlangte bereits 1769 durch seine Oper „Le tableau parlant" einen populären Ruf, war also dem Datum der Oper nach Mozart's Zeitgenosse. Mit ihm hat er die leichte flüssige Erfindungsgabe, das heitere musikalische Temperament, selbst oft die Art und Weise sich auszudrücken gemein, nur mit dem Unterschiede, dass *Mozart* sich bis zur höchsten Genialität emporschwang und das Gemüt bis ins Innerste zu erschüttern imstande war, während Grétry immer der leichte, geschwätzige, oberflächliche Komponist blieb, dem Balletmusik am besten gelang. Wenn man in seinen Essais sur la musique die Ansichten über dramatische Musik liest, die denen Glnck's sehr verwandt sind, und damit seine Finale in Vergleich zieht — von den paar Recitativen gar nicht zu sprechen, die gegen die Anzahl der Arien kaum in betracht kommen — so denkt man unwillkürlich an Demetrius Worte in Shakespeare's Sommernachtstraum, die er dem zum Löwen verkleideten Handwerker Schnock zuruft: Gut gebrüllt, Löwe! Grétry arbeitet mit den denkbar einfachsten Mitteln: seine Harmonie geht selten über die Dreistimmigkeit hinaus, die Modulation nicht über die Dominante, kontrapunktische Gewandtheit sind unbekannte Fertigkeiten, daher die Ensemblesätze nur äußerlich vorhanden, denn das Unisono und der einfachste harmonische Apparat vertritt dessen Stelle. Eine Partitur von 20 Systemen, von denen 11 auf die Singstimmen kommen, kennen nur eine vielfach besetzte Oberstimme nebst Bass, wozu die 2. Violinen und Hörner die Füllstimmen liefern. Der naive Ausdruck herrscht vor und prickelnde Lustigkeit ist der Ersatz für alles andere Wünschenswerte. Und doch liegt ein Etwas in der Erfindung, was anziehend und bestechend ist und den Künstler von Gottes Gnaden charakterisiert, wenn auch in anderer Weise als nach deutschem Maſsstab gemessen. Wer Offenbach's beste Erzeugnisse kennt, z. B. den Orpheus in der Unterwelt, der hat den modernisierten Grétry vor sich. — Die Herausgeber, die Herren Gevaert, Fétis, Victor Wilder und Marmontel haben sich ihrer Aufgabe mit Gewissenhaftigkeit, Genauigkeit und Gründlichkeit unterzogen. Die Vorworte geben Zeugnis von ihren sorgsamen Untersuchungen und die Partituren sind korrekt und originalgetreu hergestellt.

Heinrich Schütz. Sämmtliche Werke, herausgegeben von *Philipp Spitta*, 2. Bd. Psalmen Davids sampt etlichen Moteten vnd Concerten mit 8 und mehr Stimmen. Dresden 1619. 1. Abtheilung No. 1—13. Leipzig, Breitkopf & Haertel. Subscriptionspreis à Bd. 17 Mk. Fol. XVIII, 3 Vorbll. und 213 Seiten Partitur.

Es ist wohl keiner der deutschen Komponisten des 17. Jahrh. so geeignet, ein Bild des damaligen Standes der Musikausübung zn geben, als Schütz, da er die Leistungen der Italiener, die damals an der Spitze der Civilisation voran schritten, mit denen der Deutschen zu verbinden verstand.

Eine treffliche charakteristische Deklamation des Textes, lebendige Auffassung der Situation, Mannigfaltigkeit der musikalischen Ausdrucksweise, Gewandtheit in den einfachen kontrapunktischen Formen sind die Kennzeichen seines Stiles. Trotzdem die Psalmen noch in die Jugendzeit Sch.'s fallen, zeigen sie uns doch bereits den ganzen Mann, der sich die musikalische Form in der mannigfachsten Weise unterthan zu machen weifs und seine Ideen zum vollkommenen Ausdruck bringt. Schon die ersten 13 Psalmen von den 26, welche die Sammlung enthält, zeigen uns die verschiedenartigste Behandlung: Doppelchor mit Instrumentalchor, Sologesang mit Chor, begleitet von der Orgel oder Klavier, oder Doppelchor mit beziffertem Bass. Ich mache z. B. auf den Psalm 84 *„Wie lieblich sind deine Wohnunge"* aufmerksam, der ganz besonders uns zeigt, wie trefflich Schütz den italienisch dramatischen Stil mit deutscher Gründlichkeit in Behandlung des Satzes zu verbinden versteht. Einen grofsartigen Eindruck macht gleich der erste Chor, Psalm 110 *„Der Herr sprach zu meinem Herren."* In der Besetzung der Instrumente bei einer heutigen Aufführung wird man sich an die Vorschriften Schütz's, der hauptsächlich Blechinstrumente haben will, nicht allzustreng kehren dürfen, da unsere heutigen Blechinstrumente zu tief stehen, und ihr Klang in der Höhe zu schneidend ist. Ein Streichquartett mit Holzbläser verstärkt und abwechselnd von Posaunen und Trompeten unterbrochen, wird der heutigen Klangfarbe unseres Orchesters gemäfs am meisten entsprechen. — Die Herausgabe ist mit der peinlichsten Sorgfalt ausgeführt und Herr Spitta hält sich selbst an Äufserlichkeiten alter Gebräuche, wie z. B. die Verwendung von ♯ und ♭ als Auflösungszeichen, selbst die sinnlose Verwendung der Taktstriche im Originaldruck des Bassus continuus hat ihn zur Nachahmung angeregt. Wer den Taktstrich in Partituren nur als Hilfsmittel zur leichteren Übersicht betrachtet, und das ist doch sein ureigentlicher Sinn, dem wird er nie als „Verhaue" erscheinen. Weit eher könnte man sie damit bezeichnen, wenn sie nach längerem Fehlen mitten in die Periode fallen, wie Seite 105, 145, 155. Für den Herausgeber alter Musik ist die stete Prüfung zwischen Nebensächlichem und Unwesentlichem oft unpraktischem Gebrauch der Notenschrift und wieder charakteristischen Merkmalen der älteren Musikausübung eine wichtige und oft schwer zu entscheidende Aufgabe. Mit Unwesentlichem und unpraktischen alten längst abgeschafften Gebräuchen unsere vortreffliche Notenschrift wieder zu beschweren, hat mit einer gewissenhaften Edition wohl nichts zu thun. Dazu rechne ich die unaufgelösten Ligaturen, die Winterfeld sogar, wenn sie über den Taktstrich reichen, auf den Taktstrich selbst setzt und da, wo man sie lesen soll, nur weifse Flecke zu sehen sind, oder ganze Taktnoten statt an den Anfang, wo man sie lesen will, mitten in den Takt zu setzen, oder den Punkt an einer Note, wenn er hinter den Taktstrich fällt, von der Note zu trennen und allein hinter den Taktstrich stellen, u. a. m. Schliefslich scheitert der Herausgeber doch an den heutigen Noten selbst, die einst eckig, heute rund sind. Warum also das Eine in die heute gebräuchliche Weise ändern und das Andere beibehalten?

Mitteilungen.

* In der Briefsammlung der La Mara (Lpz. 1886) befindet sich im 1. Bde. p. 63 ein Brief *Frescobaldi*'s, gez. Mailand den 29. Juli 1608, in dem er einem unbekannten Adressaten verspricht, der ihn schon mehrere Male um Veröffentlichung seiner Kompositionen gemahnt hatte, seine Schuld bald abzutragen und sagt (in deutscher Übersetzung) „wenn ich noch im Rückstande mit jener meiner Schuld an Sie, nämlich mit meinem Wunsche bin, mich bekannt zu machen und der Meinung jener allwissenden Musiker zu begegnen, indem ich ihnen durch meine Werke den klarsten Beweis meines Wissens gebe. Ich werde allen Fleiſs anwenden, dass dieses Werk zum Drucke kommt und eiligst bestrebt sein, den Befehl Ew. Gnaden auszuführen.“ Nach diesem Wortlaute zu schlieſsen, kann es nur das erste veröffentlichte Werk Frescobaldi's betreffen, da aber die 5stimmigen Madrigale von 1608 immer noch unbekannt sind und deren Existenz daher angezweifelt werden kann, so ersehen wir doch wenigstens aus diesem Briefe, dass es F. 1608 mit der Drucklegung eines seiner Werke Ernst war.

* Durch eine fortgesetzte Korrespondenz mit der Bibliothèque Publique zu Dijon bin ich nun doch in den Besitz des Gedichtes „Fors seulement“ gelangt und teile es hier mit. Ms. No. 295, Fol. 28 verso.

Okeghem.

Fors seulement l'actente que je meure / En mon las cueur nul espoir ne demeure / Car mon malheur si tresfort me tourmente / qu' il n'est douleur que pour vous je ne sente / pour ce que suis de vous perdre bien seure.

Vostre rigueur tellement m'y queurt feure (fevre)
Qu'en ce parti il fault que je m' asseure
Dont je n'ay bien qui en riens me contente.

Mon desconfort toute seule je pleure
En maudisant sur ma foy à toute heure
Ma bauté qui tant m'a fait dolente
Las que je suis de vivre mal contente
Quant de par vous n'ay riens qui me demeure.

Zum ersten Absatze schreibt mir der Herr Bibliothekar zur Seite „partie notée“ zur zweiten und dritten „partie non notée“, dann fügt er noch bei „Fol. 29 recto befindet sich der Tenor nur mit den zwei Anfangsworten und der Contratenor ganz ohne Text.“ Welche Stimmen sich aber auf Fol. 28 v. befinden und ob der Text selbständig eingetragen oder unter eine Stimme gelegt ist, das erfährt man nicht. Auch die Mitteilung des Tenors habe ich noch nicht erreichen können. *E.*

* Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Breslauer Orchester-Vereins. Im Auftrage des Vorstandes verfasst von *Emil Bohn*. Breslau. Julius Hainauer. 1887. In gr. 8°, 58 Seiten. Eine recht anregend geschriebene Abhandlung mit den üblichen alphabetischen und systematischen Verzeichnissen. Über den ersten Dirigenten und Mitbegründer des Vereins, Dr. *Leopold Damrosch*, kann ich eine Berichtigung aus sicherster Quelle geben. Damrosch verlieſs das Studium der Medicin schon vor dem Staatsexamen und verscherzte sich dadurch die Unterstützung seiner Eltern. Nahrungssorgen waren die bittersten Begleiter seiner Kunstbahn und

erst in Amerika lernte er das Leben ohne Geldsorgen kennen. Ich selbst war zur Zeit seines Umsattelns zur Musik befreundet mit ihm und habe in der ersten Zeit seiner jungfräulichen Kunstbegeisterung fast täglich mit ihm verkehrt. *E.*

* Dr. Riemann's Musik-Lexikon, 3. Auflage, ist bis zum Worte „Haupt“ gelangt und umfasst bereits 400 Seiten, gegen 372 in den früheren.

* Eine Anfrage: Wer kennt das Druckerzeichen eines Venedigers von 1546: Eine Art Drache ohne Flügel, mit Schnabelkopf, eine Krone darüber schwebend, und geringeltem langen Schwanze in hell aufzüngelnden Flammen liegend. Also ein Phönix. Giebt es ein Werk mit alten Buchdruckerzeichen resp. Wappen? Anton Schmid bringt im Petrucci nur die Wappen von *Petrucci* (Fig. 5), 2 von *Jacopo Antonio Junta* (*Zunta*) in Florenz (Fig. 6, 7), *Antonio Blado* in Rom (Fig. 8), *Antonio Gardane* in Venedig (Fig. 9), 4 von *Girolamo* (Hieronymus) *Scotto*, der sich der Druckerzeichen des Ottaviano Scotto aus Monza bediente, daher die Buchstaben O. S. M. (Fig. 10—13), (Fig. 14 stellt kein Buchdruckerzeichen, sondern das Wappen eines gewissen Raynaldo Dadda dar), 2 von *Melchior Kriesstein* in Augsburg (Fig. 16, 17), *Jacques Moderne* in Löwen (Fig. 19), *Jean de Channay* in Avignon (Fig. 18) und das gemeinsame Druckerzeichen der *Joh. de Buglhat* (Schmid schreibt fälschlich Bulgat), *H. de Campis* und *Ant. Hucher* (Fig 15, Schmid p. 155 sagt fälschlich Fig. 14). Aufserdem *M. f. M.*, Bd. 9, p. 30 das Druckerzeichen *Peter Schöffer*'s von 1513 und Bd. 3, p. 81 und 83, werden die Druckerzeichen (?) des *Marcolini da Forli* zu Venedig beschrieben. In der neuen Ausgabe des Liederbuches von *Erhart Oeglin* von 1512 (Publikation Bd. 9) befindet sich auf den beigegebenen Abbildungen auch das Druckerzeichen desselben: ein Anker auf schwarzem Grunde mit den Buchstaben *E. Ö.* Weitere Mitteilungen wären sehr erwünscht.

* *List & Franke* in Leipzig. Verzeichnis einer wertvollen Sammlung theoretischer (historischer und biographischer) Werke über Musik, nebst einem Anhange von Schriften über das Theater. No. 185. 1887.

* Katalog Nr. 10 des antiquarischen Bücherlagers von *Gilhofer & Ranschburg* in Wien. 1. Bognergasse No. 2. Außer modernen Werken über Musik und Musikalien ist das bereits in No. 11, 1886, der M. f. M. besprochene Lautenbuch Gerle's von 1533, Hugo von Reutlingen's Flores musice, 1488, Luscinii Musurgia 1536 u. a. zum Verkauf angezeigt.

Quittung über eingegangene Zahlungen für Publikation und Monatshefte für 1887 von den Herren A. Asher & Co., Pfarrer A. Auberlen, Kaplan W. Bäumker, C. F. Blanc, Dr. E. Bohn, Dr. Braune, C. Dangler, Alfr. Dörffel, Prof. Faifst, Musikd. Friese, J. E. Habert, Direkt. Israel, Prof. Dr. Köstlin, O. Koller, P. U. Kornmüller, Prof. A. Kraus figlio, Emil Krause, Frl. von Miltitz, Dir. M. Nachtmann, Frl. Hort. Panum, Dr. G. Piber, A. Quantz, E. J. Richter, Ad. Ruthardt, Prof. Dr. Schell, Joh. Schreyer, Landgerichtsr. Schurig, J. A. Sillem, Fr. Z. Skuhersky, Prof. Dr. H. Sommer, K. Univ.-Bibl. in Strafsburg, Prof. Stockhausen, W. Tappert, Pfarrer L. Unterkreuter, Em. Vogel, G. Voigt, Prof. R. Wagener, Musikd. v. Wasielewski, Direkt. E. Werra, Direkt. J. Wüst. Die auf Quittung gezahlten Beiträge sind hier nicht genannt. Templin den 1. März 1887. *Eitner.*

* Hierbei eine Beilage: Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 4.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 5.

Das liturgische Recitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters.

Von **P. Bohn.**

(Schluss.)

Lectiones in matutinis leguntur per tubam de a la mi re et habent circumflexum: *la fa*, elevatum: *la sol fa la la*, quando ultima gravatur, *vel* la sol fa la, quando ultima acuitur. Et habent finem, id est versum la sol sol re, quando ultima gravatur, vel la sol (siehe Beilage, No. 44), quando ultima acuitur, ut David etc. Tamen si oratio sit interrogata, habet versum *la sol fa sol la* sive ultima sit gravis sive acuta; hoc tamen notato, quod si ultima sillaba sit acuta, ipsa ultima sillaba habet duas ultimas notas ligatas sub se, scilicet *sol la* (siehe Beilage, No. 45). Et sciendum, quod ad modum lectionis in matutinis leguntur benedictiones cereorum, cinerum et ramorum et orationes, quae istas benedictiones sequuntur, lectio mensae, evangelii mandati, lectio post nonam in claustro, orationes super novitium, exorcismus salis et aquae cum suis orationibus, capitula omnia, versus Suscipe me etc., epistolae in nudo officio, omnes orationes, quas submissa voce dicimus ad horas, lectiones et orationes pro defunctis, lectiones ad missam et omnes orationes, quas in conventu submissa voce dicimus; hoc excepto, quod lectiones pro defunctis, lectiones in matutinis tribus diebus ante pascha, lectiones in missa finiuntur in *ut*,

ut: *re mi re ut*, quando ultima sillaba gravatur, vel in *re*, ut: *re mi re* (siehe Beilage, No. 46), quando acuitur. Item finis exorcismi non habet versum sed circumflexum, sicut et conclusiones omnium orationum submissa voce dicendarum et sequens Benedicamus Domino. Et nota, quod, si inveniantur pauciores quam notae supradictae requirunt, debent accipi ultimae notae ad numerum principum sillabarum, in quibus sillabis pluries duae breves pro una longa computantur, ut pertinebit. Sciendum etiam, quod collectae de missa, de laudibus et vesperis, quae quandoque alta voce dici debent, habent elevatum, ubi lectiones habent circumflexum et econverso. Et ideo quando dici debent submissa voce seu submisse, debent puncta scripta mutari id est fieri de elevato circumflexus et de circumflexo elevatus, et finis orationis debet habere versum; sed finis conclusionis semper habet in talibus circumflexum.*) Notandum praeterea, quod per tubam de *c f fa* ut pronuntiantur preces ad omnes horas, ad pretiosa post primam, ad gratias seddendas. Item psalmodia pro defunctis et alias submissa voce dicenda. Item responsoria et versiculi pro defunctis, benedictiones in matutinis ad confessionem missae, ad inductionem et professionem faciendam novitio et ad cetera submissa voce in conventu dicenda, sive sint versiculi sive antiphonae; incipit tuba in *c f fa ut* et habent omnia talia in fine circumflexum semiditonum in *fa re*, si ultima sit gravis. Si vero sit acuta, habet circumflexum semitonium in *fa mi*. Tamen in istis orationes pronuntiantur sicut in matutinis' excepto quod finis conclusionis habet circumflexum semiditonum pro diatessaron, in *fa re* pro *sol re* (siehe Beilage, No. 47). Item pater noster in vesperis et laudibus pronuntiatur sicut lectiones in matutinis excepto, quod in fine habet circumflexum semiditonum in *fa re* (siehe Beilage, No. 48) dicendo: Et ne nos in ducas in tentationem. Item sciendum, quod tubae epistolarum et evangeliorum et orationum in missa incipiunt et sunt in *a la mi re* per la sicut prius. Isti versus sequentes ostendunt octo tonos cum tubis suis in responsoriis cum versibus suis (siehe Beilage, No. 49).

Übersetzung der Abhandlung.

Nachdem wir die Silben einer Betrachtung unterzogen haben, wäre der Satz und dessen Vortrag ins Auge zu fassen. Der Satz wird so erklärt: Er ist die Verknüpfung passend geordneter Worte, welche

---

*) Unter conclusio (Schluss) ist die Schlussformel: Per Christum dominum nostrum etc. zu verstehen.

einen passenden und vollkommenen Sinn angiebt. Es ist zu wissen, dass im Kartäuserorden drei Pausationen oder Posituren beim Lesen des göttlichen Offiziums beachtet werden, deren erste so bezeichnet wird (siehe Beilage, No. 50) und *punctus circumflexus* heifst; die zweite wird so bezeichnet (siehe Beilage, No. 51) und heifst *punctus elevatus*; die dritte, am Ende des Satzes. heifst *punctus versus* (siehe Beilage, No. 52). Zu bemerken ist, dass diese drei Punktationen in den durch Interpunktion korrigierten Büchern des göttlichen Offiziums des Kartäuserordens an den passenden Stellen bezeichnet sind. Der erste Punkt wird von den Grammatikern die mittlere Distinktion, Metrum oder Comma genannt; der zweite Punkt wird untere Distinktion, Punkt oder Colum, d. i. Glied, und der dritte Punkt wird volle Distinktion, Vers und Periode genannt. Der erste Punkt ist zu setzen, wenn der Sinn des Satzes unvollständig ist; der zweite ist zu setzen, wenn der Sinn des Satzes zwar vollständig ist, jedoch gut etwas zugefügt werden kann; der dritte Punkt ist zu setzen, wenn der Satz durchaus vollständig ist. Z. B. Wenn unter den Tugenden die Liebe den Vorrang behauptet (Comma), so ist ohne dieselbe kein Besitz der Tugenden (Colum), in welcher alle jene enthalten sind (Punkt). Jedoch dieser Modus wird nicht überall im Kartäuserorden beachtet, aber es sind die Punkte zu machen, wie sie bezeichnet sind in den korrigierten Büchern des göttlichen Offiziums für den Orden, und nicht nach dem Gutbefinden des Lesers. Ebenso ist zu merken, dass das Comma gesetzt wird, wenn der Sinn abhängig und unbestimmt ist, das Colum, wenn der Sinn feststehend und vollkommen ist, aber bis dahin noch abhängig zu sein scheint; Periode aber wird die Schlussdistinktion genannt, wenn der Sinn nicht weiter abhängig ist.

Jetzt ist zu sprechen über den Vortrag des Satzes, wobei zu unterscheiden ist, ob der Satz ein Fragesatz ist, wie: *quo vadis?* oder ein Aussagesatz, wie: *sortes currit.* Ist er ein Fragesatz, so kommt es darauf an, ob er eine Distinktion hat oder mehrere. Hat er eine, so hat er am Ende den *punctus versus,* wie: *Domine, quo vadis?* Hat er aber mehrere Distinktionen, so haben alle, wie viele es deren auch sind, den *punctus circumflexus,* aber die letzte hat immer den *punctus versus,* wobei zu unterscheiden ist, dass, wenn die letzte Silbe betont ist, sie nur eine Note hat, wie: *Domine, quo vadis?* wenn sie aber betont wird, dann hat sie zwei Noten, wie: *ubi est rex? Quid, tu vides Amos?* Ebenso bemerke, dass der *punctus elevatus* in einem Fragesatze niemals stehen darf und auch nicht stehen kann nach der Frage. Ebenso verliert der Fragesatz die

Bedeutung der Frage, wenn sie dem Inhalte nach angegeben wird; z. B. Et non dixit ei Jesus, non moritur, sed: Sic eum volo manere, donec veniam, quid ad te, so wird dieses quid ad te hier nicht fragend, sondern absolut accentuiert; und so in ähnlichen Fällen. Ist aber der Satz ein Aussagesatz, so ist zweierlei zu unterscheiden, nämlich, ob er eine Distinktion hat oder mehrere. Hat er eine, so hat er am Ende den *punctus versus depressus*; hat er mehrere, so hat er deren zwei, drei, vier, fünf oder sechs u. s. w. Hat er zwei, so hat die erste Distinktion den *punctus elevatus* und die letzte den *punctus versus;* hat er drei, so hat die erste den *punctus circumflexus*, die zweite den *punctus elevatus* und die dritte den *punctus versus;* wenn vier, so hat die erste Distinktion den *punctus elevatus*, die zweite den *punctus circumflexus,* die dritte den *punctus elevatus,* die vierte den *punctus versus.* Hat der Satz fünf Distinktionen, so hat die erste den *circumflexus,* die zweite den *elevatus,* die dritte den *circumflexus*, die vierte den *elevatus*, die letzte den *versus;* u. s. w. ist in solchen abzuwechseln, nur dass zwei *puncti elevati* sich nicht nach einander folgen und der punctus vor der letzten Distinktion immer ein *elevatus* sei, wenn nicht, wie schon gesagt, der Satz ein Fragesatz ist. Wenn jedoch in einer Clausel mehrere kleine Distinktionen sind durch Cola und Commata, so können alle, so viele ihrer auch sind, vor der letzten nach einander folgend den circumflexus haben, während jedoch die vorletzte den elavatus hat, wie hier: Vigilate, state in fide, viriliter agite, confortamini, et omnia verba in caritate fiant. Oder: Caritas non emulatur, non agit perperam non irritatur, non cogitat malum, non gaudet super iniquitate, congaudet autem veritati (siehe Beilage, No. 53). Desgleichen bemerke, dass, wenn eine Distinktion gar zu lang ist, der Leser durch einen kleinen Punkt pausieren kann, so oft er will, gleichmäfsig aushaltend auf der Dominante. Jedoch möge er dieses passend thun, weil, wenn er pausierte zwischen Substantiv und Adjektiv oder zwischen Subjekt und Prädikat, er fast thöricht und tadelnswert handeln und einer Rüge wert erscheinen würde.

Es folgt, wie die Lektionen vorgetragen werden in der Matutin.* (Notenbeispiel). Die Lektionen werden in der Matutin gelesen auf dem Tone a la mi re und haben sie den *circumflexus la fa*, den *elevatus la sol fa la la*, wenn die letzte Silbe nicht betont wird, oder *la sol fa la* (siehe Beilage, No. 54), wenn die letzte Silbe betont wird, und sie haben den *versus la sol sol re*, wenn die letzte Silbe eine unbetonte ist, oder *la sol* (siehe Beilage, No. 55), wenn die letzte

Silbe eine betonte ist, wie David etc. Jedoch, wenn der Satz ein Fragesatz ist, hat er den *punctus versus* mit *la sol fa sol la* (siehe Beilage, No. 56), es sei die letzte Silbe eine betonte oder nicht, nur mit dem Bemerken, dass, wenn die letzte Silbe eine betonte ist, sie zuletzt zwei verbundene Noten hat, nämlich sol la. Auch ist zu bemerken, dass nach dieser Weise die Matutin zu lesen auch gelesen werden die Segnung des Wachses, der Asche, der Palmen und die Orationen, welche diesen Segnungen folgen, das Evangelium bei Tische, die Lectio nach der None im Kloster, die Orationen über einen Novizen, Segnung des Weihwassers mit ihren Orationen, alle Kapitel, der Vers *Suscipe me*, die Epistel im gewöhnlichen Offizium, alle Orationen, welche wir leise zu den Horen sprechen, die Lektionen und Orationen *pro defunctis*, die Lektionen bei der Messe und alle Orationen, welche wir im Konvente leise sprechen, mit der Ausnahme, dass die Lektionen *pro defunctis*, die Lektionen in der Matutin an den drei Tagen vor Ostern, die Lektionen in der Messe mit *ut* geschlossen werden, wie: *re mi re ut*, wenn die letzte Silbe unbetont ist, oder in *re*, wie: *re mi re*, wenn die letzte Silbe betont wird. Ebenso hat das Ende des *Exorcismus* nicht den *versus*, sondern den *circumflexus*, wie auch die Schlüsse aller Orationen, welche leise zu sprechen sind, und das nachfolgende „Benedicamus Domino". Auch bemerke, dass, wenn weniger Silben, als die obengenannten Noten erfordern, gefunden werden, müssen die letzten Noten auf die Zahl der Hauptsilben genommen worden, wie das sich thun lässt. Die Kollekten der Messe, der Laudes und Vesper, welche zuweilen mit erhobener Stimme vorgetragen werden müssen, haben den *punctus elevatus*, wo die Lektionen den *circumflexus* haben, und umgekehrt. Wenn sie daher leise zu sprechen sind, so müssen die geschriebenen Punkte verändert werden, d. i. aus dem *elevatus* entsteht der *circumflexus* und aus dem *circumflexus* der *elevatus*, und das Ende der Oration muss den *versus* haben; aber das Ende des Schlusses hat in solchen Fällen immer den *circumflexus*. Aufserdem ist zu beachten, dass durch die Tuba (Dominante) von *c f fa ut* vorgetragen werden die Gebete zu allen Horen, das *Pretiosa* in der Prim, die Danksagungen, die Psalmodie *pro defunctis* und anderes, was leise zu sprechen ist, dann die Responsorien und Versikel *pro defunctis*, die Benediktionen in der Matutin, das *Confiteor* in der Messe, die Gebete bei der Einführung und Professablegung eines Novizen und alles Übrige, was im Konvente leise zu sprechen ist, seien es Versikel oder Antiphonen, es beginnt die Tuba in *c f fa ut*, und haben alle

solche am Ende den circumflexus, die kleine Terz fa re, wenn die letzte Silbe unbetont ist; wenn sie aber zu betonen ist, hat sie den *circumflexus* mit dem Halbton, fa mi. Jedoch in diesen Fällen werden die Orationen vorgetragen, wie in der Matutin, mit der Ausnahme, dass das Ende des Schlusses den circumflexus hat mit der kleinen Terz fa re, statt der Quarte sol re. Ebenso wird das „Pater noster" in der Vesper und in den Laudes vorgetragen, wie die Lektionen in der Matutin, mit der Ausnahme, dass es den *circumflexus* hat in der kleinen Terz *fa re* bei den Worten: Et ne nos in ducas in tentationem. Die Tuben der Episteln und Evangelien und Orationen in der Messe beginnen und halten sich in *a la mi re* mit der Dominante la, wie früher bemerkt. Die folgenden Verse zeigen die acht Töne mit ihren Dominanten in den Responsorien und ihren Versikeln.

Eine besondere Eigentümlichkeit, die aber zugleich auf ein hohes Alter dieser Singweise hindeutet, finde ich darin, dass der Recitationston auf *a*, dem mittlern Ton des normalen Stimmumfangs, der *mese* der Alten, liegt, und von diesem aus die Stimmflexionen in ganzen Tönen hervorgebracht werden. Als man später die Dominante, oder die Tuben, auf *c* verlegte, konnte der *punctus versus* ohne Veränderung der Tonstufen, wegen der Relation *h f*, die ursprüngliche Flexion, bestehend aus den seiner Natur so sehr zusagenden zwei fallenden Tonfortschreitungen, der grofsen Sekunde und reinen Quarte, nicht mehr erhalten, von woher sich dann auch die verschiedenen Varianten für diese Flexion herleiten lassen. *P. Pothier* führt in seinem so lehrreichen Buche über den gregorischen Choral folgende Varianten des punctus versus an (siehe Beilage, No. 57). Auch der Gesang der Passion, welcher ursprünglich ganz nach dem Evangelienton vorgetragen wurde, hat in seiner neuern Form in der Partie des Evangelisten noch die Schlüsse des Lektionstones, die auch nur Veränderungen des ursprünglichen *punctus versus* sind. Eine ganze Anzahl dieser Schlussformen findet der Leser zusammengestellt im Gregoriusblatt Jahrgang 6, No. 3. Auch die Melodie des Confiteor weiset folgenden Schluss auf (siehe Beilage, No. 58). Elias Salomon führt in seiner Sententia artis musicae bei *Gerbert* III. S. 49 das Jube domine benedicere nach dem Modus legendi Gallicorum und ebenso nach dem Modus legendi monachorum in dieser Singweise an, wobei er die Beisetzung des b-molle missbilligt; indem dadurch die Lesungen dem V. Tone angehören würden. Derselbe sagt dann ferner S. 40: Ein Gesang, welcher nicht in der wahren Regel des Tones beginnt und auch nicht gleichsam in seinem gröfseren Teile geschlossen

wird, entfernt sich von der Natur der Töne, wie das Jube domine benedicere und ein großer Teil der Lesung der Mönche, welche sie singend vortragen in der Matutin, wie die Lektionen" etc. Und etwas weiter beantwortet er die Frage, auf welche Weise Episteln und Evangelien, welche in a beginnen und in G oder in a schließen, dem ersten Tone angehören könnten, so: „Die können und müssen auf dieselbe Weise dem ersten Tone angehören, wie der Vers *Gloria patri* desselben Tones und der Vers *Laverunt stolas suas*, weil sie so gesungen werden in *G* und in *a*, wie das *Gloria patri*, und *laverunt*". Man sieht, *Elias Salomon* teilt die Singweise dem I. Modus zu, dessen Dominante bekanntlich *a* ist.

In nachfolgendem will ich noch beifügen, was ich über die Vortragsweise der Episteln und Evangelien etc. in alten Handschriften gefunden habe.

Wie aus der vorhergehenden Kartänser-Handschrift ersichtlich ist, wurden Episteln nnd Evangelien auch nach dem Orationstone vorgetragen und Epistolarien aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert habe ich mehrere gesehen, welche die Vortragsweise durch die für den Orationston gebräuchliche Bezeichnnng angeben; jedoch insgemein besteht für Episteln und Evangelien auch eine besondere Vortragsweise, welche hier zu untersuchen wäre. Indem die Episteln und die Evangelien als Interpunktion nur das *colon*, den *punctus versus*, das Fragezeichen, nnd in längeren Distinktionen den Punkt haben, bei welchem keine Stimmflexion, sondern nnr eine Pause zu machen ist, so wären mit Hinzurechnung des Schlusses vier Tonformeln für jede Gattung nachzuweisen. Ich werde das in der Weise versuchen, dass ich die Vortragsweise nach bloß numerierten Handschriften angebe und dann, soweit mir das Material zu Gebote steht, dasselbe Beispiel in guidonischer Notierung beifüge.

Der Epistelton.

Als Vergleichungsmittel führe ich an ein Epistolar aus dem 15. Jahrh., das einst dem außerhalb der Stadt gelegenen Benediktinerkloster St. Maximin gehörte und sich jetzt in der Stadtbibl. befindet, und ein Epistolar aus dem 12. Jahrh., das der Dombibl. von dem ehemaligen Domdechanten, dem Grafen Christ. Clemens v. Kesselstatt, mit noch vielen anderen wertvollen Mscr., die derselbe von Paderborn mitgebracht hatte, geschenkt worden ist. Letzteres enthält als Randbemerkungen einzelne Angaben in guidonischer Notierung.

Ich will ersteres mit A und letzteres mit B bezeichnen (siehe Beilage, No. 59).

Der Evangelienton.

Die Vortragsweise der Evangelien finden wir nachgewiesen in einem Evangeliarium der hiesigen Dombibl. aus dem 12. Jahrh., welches sehr genau mit Neumen notiert ist und zudem auch die Modulationen in guidonischer Notierung enthält. Damit der Leser sich überzeuge, in welcher Unversehrtheit diese Gesangweise sich bis dahin erhalten hat, lasse ich ein kurzes und allbekanntes Evangelium, das aus der Messe *pro defunctis*, im Zusammenhange mit Notierung hier folgen, wobei ich auf eine Eigentümlichkeit der Notierungsweise aufmerksam mache, welche darin besteht, dass bei mehreren auf einander folgenden Virgae für aufwärtsgehende Sekundenfortschreitung, die *Virgae* für den höheren Ton auch eine höhere Stellung einnehmen, teils aber auch die *Virgae* für den tieferen der beiden Töne umgekehrt sind und ihre Verdickung unten haben (siehe Beilage, No. 60).

Unser Codex notiert auch die Passion nach dem Evangelienton und ohne die Worte *Heloy heloy lama sabactani* durch besondere Melismen auszuzeichnen, wie das in anderen Codices geschieht.

Wie man in diesen wenigen Beispielen bemerken kann, ist unser Codex auch in der Hinsicht beachtenswert, dass er innerhalb der Satzglieder, je nach ihrer Kürze oder Länge, oder am Ende, je nachdem ein einsilbiges, oder indeclinabiles, sogenanntes barbarisches Wort schliefst, die Modulation ordnet.

Ambros fünfter Band, Geschichte der Musik.

Ediert von **Otto Kade.**

(Schluss.)

Isaac lässt die beiden Themen von „Fortuna“ und „Dammene“ durch alle Stimmen gehen, während er die Diskant-Melodie mit dem Textanfang „Donna di dentro“ nicht weiter berührt, sondern schon beim zweiten Vers das Motiv von Fortuna verwendet. So reizend die beiden Melodieen sind, melodisch und neckisch im Rhythmus, echte Kinder des südlichen Himmelstrichs, so wenig anziehend ist die Bearbeitung Isaac's. Sie muss in die früheste Zeit seines italienischen Aufenthalts fallen, wo ihm die Theorie und der nordische Himmel noch tief in den Gliedern steckte. So trefflich seine Arbeit

ist, so wenig befriedigt sie das Ohr. Es ist eine echte steife niederländische Komposition. Ganz anders ist der folgende 5stimmige Satz ohne Text. Fast homosphon, ist er wie in Wohlklang getränkt und wenn der eigentümliche, vielmehr altertümliche Schluss nicht wäre, der uns so plötzlich mit dem unvorbereiteten C-dur-Akkorde überfällt (man weifs nicht, ob der Satz in der mixolydischen oder jonischen Tonart steht; eigentlich ist es unser richtiges C-dur) würde niemand ahnen, dass der Satz in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts geschrieben ist. Sehr neckisch sind die beiden Bässe behandelt. Es ist ein reizendes Sätzchen. — Bei dem nächsten Liede ohne Text empfindet man deutlich die Versabschnitte und es könnte nicht schwer fallen, zu dem hübschen Liede, wieder in ganz anderer Art, einen Text ausfindig zu machen. Ebenso anziehend ist das letzte Lied, p. 359, ohne Text. Wie reizend ist die imitatorisch und sequenzenartig fortschreitende Stelle von Takt 14 ab. Isaac ist darin so bewunderungswert, dass er sich in jede Eigenart der verschiedenen Nationalitäten in musikalischer Hinsicht so völlig einzudenken versteht, und jede Nation daher Beweise anführen kann, ihn zu den Ihrigen zu zählen. Sowie er sich in das italienische Empfindungs- und Denkvermögen zu versetzen versteht, ebenso ist er in andern Kompositionen durch und durch Niederländer und im deutschen Liede ganz und gar Deutscher. Daher ist es so schwierig, ihn ohne Taufschein einer Nationalität beizuzählen. (10 deutsche Lieder stehen im Ott 1544, neue Partiturausgabe in Publikation Bd. 1—3.)

Sein Schüler und Nachfolger als kaiserl. Hofkomponist, Ludwig Senfl, ein Schweizer, der im deutschen Liede so Hervorragendes geleistet hat und mit grofser Vorliebe sich ihm widmete — wir kennen weit über 170 deutsche Lieder von ihm — ist hier mit zweien vertreten: „Wohl kumpt der May" — und „Im Maien, im Maien hört man die Hahnen kreen", beide aus Ott's Liedersammlung von 1534. Der deutsche mehrstimmige Liedsatz hat ein so eigentümliches Gepräge und ist so innig mit dem deutschen Volksliedergesange verwachsen, dass er sich weder mit anderen Tonsätzen vergleichen lässt, noch von Ausländern, trotz aller Versuche, je nur annähernd getroffen wäre. Le Maistre, Lassus, Scandello, Ivo de Vento, Regnart, Hollander und viele andere, die lange in Deutschland gelebt haben und zahlreiche deutsche Lieder komponierten, auch hin und wieder den Versuch machten, die alten Weisen zu benützen, haben nur erreichen können, das deutsche Lied nach und nach herunterzubringen und auf Abwege zu führen, aber nie in neuer Weise zu beleben, oder auch nur in alter

Art fortzuführen. Deshalb halten wir so fest daran, dass *Isaac* ein Deutscher gewesen sein muss, sonst hätte er trotz seiner hohen Begabung doch nie den innigen und gemütlichen Herzensschlag des deutschen Volkes in so rührender und unübertrefflicher Weise nachahmen können. So etwas lässt sich eben nicht nachahmen. Das Melodische des Italieners, das Pikante des Franzosen ist schon manchem Ausländer geglückt und in einer Weise geglückt, dass er die Originale noch übertroffen hat (Mozart, Meyerbeer, Offenbach, um in die neuere Zeit zu greifen), doch deutsche Musik hat noch kein Ausländer nur annähernd erreicht, trotz aller Bemühungen.

Die *Senfel'*schen Lieder sind der Inbegriff des deutschen Gemütslebens, verbunden mit einer wunderbaren Kunstfertigkeit es zum lebendigen und idealen Ausdrucke zu bringen. Die zugrunde liegende Volksweise giebt dem Liede wohl den allgemeinen Charakter, doch tritt sie im übrigen so zurück, dass ihr Vorhandensein kaum bemerkbar ist. Mit Senfl wird das deutsche Lied zu Grabe getragen, feiert aber seine Auferstehung im deutschen Choral und in der deutschen Choralbearbeitung. Das deutsche weltliche Lied erstand erst wieder in neuer Gestalt durch Hans Leo Hassler, dessen Grundform noch bis heute zum Teil geltend ist.

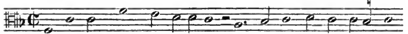
Paul Hoffheimer ist durch drei köstliche Lieder vertreten. Wieder in anderer Weise als die Senffl'schen behandelt, kommt der harmonische Wohlklang mehr zur Geltung, verbunden mit einer innigen und zarten melodischen Ausdrucksweise. Man weifs nicht, welchem der drei Lieder man den Vorzug geben soll, denn jedes ist in seiner Weise schön und dabei ist ihre Fassung eine so ähnliche. Nebenbei bemerkt, befindet sich das erste, auf Seite 299, „Ach lieb mit leid," auch im Oeglin 1512, No. 6.

Mattheus Greiter, geistlicher Liederdichter und Musiker in Strafsburg, ist mit dem hübschen Liede „Ich stund an einem morgen heimlich an einem Ort" mit der Volksmelodie im Tenor vertreten. Die Stimmführung ist mit einer Selbständigkeit behandelt, die unsere Bewunderung erregt und doch fügen sie sich wieder so einschmeichelnd in einander, als wenn sie nur den harmonischen Wohlklang bezweckten.

„Es geht gen diesem summer, oho! lass einher gan. Die ochsentreiber kummen, da da da! diri diri dein, lass einher gan." An solchen unsinnigen Reimereien waren die Deutschen reich; entweder wurden sie zum Tanze oder beim Kruge gesungen und waren der Ausdruck toller Lustigkeit und übermütigen Vergnügens. Selbst alte biedere Herren wurden davon ergriffen und der kaiserliche Hofkapell-

meister und Dechant des Stiftes Laibach, *Arnolt von Bruck*, liefs sich bethören und setzte einen vierstimmigen Gesang über die Worte (p. 382), der freilich so ehrwürdig klingt, dass weder Freude noch Humor daraus sprechen. Auch andere Komponisten dieser Zeit haben ihre Kunst an solche Possen gesetzt, doch unwillig folgt die Musik; selbst ihre Trinklieder wollen nicht den richtigen Ton treffen, trotzdem die einstimmigen Weisen die Lustigkeit trefflich wiedergeben. Dem deutschen Kunstsatze war dieses Feld noch verschlossen, dazu fehlte ihm die leichte Beweglichkeit der Harmonie, die er erst vom Italiener und Franzosen lernen musste.

Ein prächtiges Beispiel von der leichten und charakteristischen Gestaltungsweise der Italiener, die in Deutschland lebten und das deutsche Lied pflegten, bietet die Sammlung in dem Liede (p. 451) „Der wein der schmeckt mir also wol, macht mich sommer und winter voll" von *Antonio Scandello*. Wie trefflich versteht der Italiener zu deklamieren und musikalisch auszudrücken. Ein Vorsänger beginnt:



„Lieber bruder, wir glaubens wol" fällt der ganze Chor fünfstimmig ein und zwar in vollen einfachen kräftigen Akkorden, ganz homophon, als wenn es heute komponiert wäre. So wechselt der Gesang zwischen Solo und Chor. „Frisch auf! frisch auf! mein Brüderlein!" jubelt der Chor in so kräftiger frischer Weise, dass man gar nicht glaubt einen Chor vom Jahre 1570 *) vor sich zu haben. Da mögen die Deutschen wohl aufgehorcht haben, als ihnen der Italiener ihre Lieder so vorsang. Schleunigst warf der gute Deutsche seine eigenen Melodieen über Bord und griff mit beiden Händen nach dem fremden Flitterkram. Viel mehr als Flitterkram ist es nicht, denn ziehen wir das bischen Effekt ab, so bleibt wenig übrig. Die melodische Erfindung ist schwach, die Akkorde drehen sich nur um wenige Grundakkorde und die Modulation ist eintönig. Aber das bischen Effekt wirkte dermafsen, dass alle Deutschen nach italienischer Manier zu komponieren begannen und da die Ausländer in Deutschland schon seit 1550 überall festen Fufs fassten, so war es mit dem deutschen Liede aus. Die alten Weisen wurden vergessen und das deutsche

*) 1578 erschien die 2te Auflage.

Lied stampfte in schalen Akkorden herum. — Weit mehr fühlt sich der Italiener in seinem Element bei dem Seite 460 mitgeteilten italienischen vierstimmigen Liede „Bonzorno madonna", was schon 1566 bei Gerlach in Nürnberg erschien.*) Hier vereint sich die lebendige Auffassung mit graziösen melodischen Wendungen und besonders der letzte Teil des Liedes ist ganz allerliebst. Dies aber nachzuahmen war dem schwerfälligen Deutschen unmöglich und so eignete er sich nur das Äußerliche an, ohne die Grazie der Beweglichkeit erreichen zu können.

Auch von dem Vorgänger Scandello's am Dresdener Hofe, *Matthäus le Maistre*, einem Niederländer, ist p. 424 noch ein deutsches vierstimmiges Lied von 1566 mitgeteilt. Herr Kade hat von diesem Meister schon in seiner gekrönten Preisschrift „Mattheus le Maistre" (Mainz bei Schott's Söhne 1862) eine Sammlung Kompositionen desselben veröffentlicht und auch hier tritt dieselbe Erscheinung auf, dass seine geistlichen Kompositionen, besonders aber die deutschen Kirchenlieder, von einer wunderbaren Kraft und Erhebung strahlen, während die weltlichen deutschen Lieder langweilig und überaus trocken sind. Er ist zwar noch der einzige, der die alte aus dem Kunstsatze entschwindende Volksweise benützt, doch sie ist ihm fremd und erwärmt ihn nicht. Das vorliegende Lied „Schem dich du tropf, du hast's im kopf", ein derbes Trinklied, zeigt weder Humor noch Wohlklang, trotzdem die Stimmen mehr harmonisch als kontrapunktisch behandelt sind. In der oben erwähnten früheren Sammlung stehen auch einige italienische Gesänge (No. 1 u. 2), doch sind dieselben fälschlich dem *le Maistre* zugeschrieben und rühren von *Mathias Hermann Verrecorensis* her (siehe M. f. M. III, 197 ff.), sie können daher nicht in Betracht kommen. Erst von No. 3 ab gelangen wir zu *le Maistre's* Kompositionen. Sowohl die lateinischen Gesänge, als die deutschen geistlichen Lieder tragen fast durchweg dieselbe Struktur: kräftige Akkordfolgen, nur hin und wieder von kontrapunktischer Belebung unterbrochen, würdevoller erhabener Ernst, der sie zur kirchlichen Erhebung vorzüglich eignet. Le Maistre hat gewiss wesentlich dazu beigetragen, der mehrstimmigen Behandlung des Chorals jene kernige,

*) Die Seite XLV im Vorwort mitgeteilte Bibliographie der Scandello'schen Drucke kann ich noch um einiges vervollständigen. Das 1. Buch „Canzoni" erschien 1566, 1572 u. 1583; die „Nawe u. lust. weltl. deut. Lieder mit 4—6 St.", 1570 u. 1578 und vorhanden sind sie in zahlreichen deutschen öffentlichen Bibliotheken, als in Berlin, München, Zwickau, Heilbronn, Brieg, Grimma, Liegnitz, Dresden, Löbau, Wien, Elbing, Kassel.

ihm damals nur allein eigene Ausdrucksweise zu verleihen, denn es ist mir kein früheres Werk bekannt, welches den Choral in so feste und heute noch gebräuchliche Form prägt. Wie sehr ihm dabei der Gemeindegesang am Herzen lag, soweit er damals überhaupt schon stattfand, erkennt man an der damals ganz ungebräuchlichen Verlegung der Melodie in die Oberstimme. (Siehe in Kade's Le Maistre No. 7, 8, 9 und 11.) Ein köstlicher Choralsatz, aber vielfache Melismen eingestreut und mit der Melodie im Tenor, aber mehr Kunstsatz als Choralsatz, ist auch der auf S. 421 in Ambros' 5. Bande mitgeteilte, über das Lied „Hör menschenkind, hör Gottes wort".

Möge diese Wanderung Anlass geben, den 5. Band von Ambros' Geschichte der Musik recht fleifsig zu studieren und womöglich durch öffentliche Aufführungen allgemeiner bekannt zu machen. Die Herren Dirigenten von Gesangvereinen ersparen sich durch obigen Führer das mühsame Geschäft des Prüfens und Wählens. *Rob. Eitner.*

Zum Streit über die Entstehung der Luthermelodie.

Unter dieser Überschrift hat Herr Dr. *Thürlings* in No. 6 der Beilage der Allgemeinen Zeitung einen Aufsatz veröffentlicht, in welchem er den Beweis zu führen sucht, dass die sog. „Missa de Angelis", welcher ich einzelne Melodiestücke als Parallelen zu den Liedern Luther's „Ein feste Burg" und „Jesaia dem Propheten" entnommen hatte, eine neue Messe (missa nova) sei.

Zunächst beruft sich Dr. Th. auf die Aussagen von *Wollersheim* und *Stein*. Der erstere ist Verfasser eines Buches: „Theoretisch-prakt. Anweisung zur Erlernung des gregorianischen oder Choralgesanges. 2. Aufl. Paderborn 1858." S. 172 nennt Wollersheim das „Gloria" der Missa de Angelis eine spätere Komposition. Von den übrigen Stücken der Messe: Kyrie, Sanctus, Agnus Dei spricht er gar nicht. Nach irgend einem Beweise für seine Behauptung sucht man vergebens. An welche Zeit mag W. überhaupt bei der späteren Komposition gedacht haben? Mit dergleichen vagen Behauptungen kommen wir nicht vom Fleck. Übrigens gehört Wollersheim ebensowenig wie der citierte Pfarrer *Stein* auf dem Gebiete der Geschichte des Chorals zu den Autoritäten. Man lese nur in dem angeführten Buche S. 26 ff. die Ausführungen des Verfassers über die Diësis im Choral! Hätte derselbe gründlichere historische Studien gemacht, so würde seine „Anweisung" heute nicht total veraltet sein. Herr Dr. Thürlings beruft sich sodann auf das Urteil des verstorbenen Pfarrers Stein in dessen „Kyriale". Ich kann das Buch weder hier noch in der ganzen Umgegend irgendwo auftreiben, obwohl dasselbe „in Dutzenden von Exemplaren auf den Orgel-

bühnen aller Pfarrkirchen der Kölnischen Erzdiözese herumreiten soll". Herr Stein sagt (nach Dr. Th.) in der Vorrede zu seinem Kyriale, die Missa de Angelis stehe nicht in den alten Kölnischen Handschriften von 1498, auch in alten gedruckten Gradualbüchern römischer Singart habe er sie nicht gefunden. Es werde überhaupt ein kundiger Sänger leicht erkennen, dass diese Messe erst in neuerer Zeit entstanden sei, vielleicht im 18. Jahrhundert und dass sie den Geist moderner Musik atme.

Stein konstatiert also hier, dass er in Köln die Missa de Angelis in alten Büchern nicht gefunden habe. Nun das will ich glauben. Übrigens ist diese Thatsache kein Beweis für das frühere oder spätere Alter dieser Messe. In den genannten alten Chorbüchern fehlt auch „die Missa in festis Apostolorum" oder „in festis duplicibus" (Liber Gradualis von Dom. Pothier. Tornaci 1883, S. 13). Doch rechnet Stein diese nicht zu den *missae novae*. Den eigentlichen Grund, warum er die Missa de Angelis nicht für alt hält, giebt er mit den Worten an „sie atme den Geist moderner Musik."

Das ist aber der Fall bei allen Gesängen im V. Kirchenton. Mir kommt diese Messe nicht moderner vor als die Lieder: In dulci jubilo, singet und seid froh", „Resonet in laudibus" oder „Joseph lieber Joseph mein", „Dies est laetitiae" oder „Der Tag der ist so freudenreich", „Magnum nomen Domini", „Nunc angelorum gloria", „Surrexit Christus hodie" u. a., welche in derselben Tonart stehen und doch aus dem 14. resp. 15. Jahrhundert stammen.

Herr Dr. Th. glaubt weiter die Missa de Angelis in Verbindung bringen zu müssen mit dem im 16. Jahrhunderte aufgekommenen Feste der h. Schutzengel. Zu dieser Annahme liegt aber ein zwingender Grund nicht vor; denn in dem auf archivalischen Forschungen beruhenden Graduale der Benediktiner von Pothier (Tornaci 1883, S. 17) steht die genannte Messe als „Missa in festis duplicibus", also nicht mit der Bezeichnung „de Angelis". Doch kann auch diese letztere Benennung eine alte sein, denn mit dem uralten Feste des h. Erzengels Michael am 29. September war von Anfang an und ist noch heute das Fest aller h. Engel verbunden. Man lese nur die für dieses Fest im Missale und Brevier vorgeschriebenen Orationen und Lektionen durch, man sehe sich den Festhymnus „Christe sanctorum decus angelorum" an, dann wird man die Richtigkeit dieser Behauptung nicht in Zweifel ziehen. Deshalb kommt denn auch in mehreren alten Sacramentarien das Fest des h. Michael unter der allgemeinen Rubrik „Sancti Angeli" vor (Aschbach, Kirchenlexikon IV, S. 238). Man beachte ferner die Überschrift im Baseler Brevier v. J. 1493, Bl. 39: „In festivitatibus angelorum" (Wackernagel, Kirchenlied I, S. 92). Warum sollte man also nicht für die Feste der h. Engel eine Missa de Angelis gehabt haben?

Für die Missa de Angelis, welche ich in diesen Blättern (XII. Jahrg.) und in meinem Kirchenlied I, S. 27 ff. nach dem Lütticher Graduale 1854 citierte, hatte ich die Tradition aus alter Zeit vorausgesetzt. Meine Kritiker thaten dieses ebenfalls. Herr Dr. Th. hält es aber für höchstwahrscheinlich, dass die im Anfange dieses Jahrhunderts zu Lüttich, Antwerpen und Luxemburg erschienenen Choralbücher überhaupt die ältesten gedruckten Quellen

jener Messe darstellen. Ich glaube schon jetzt den Nachweis führen zu können, dass ich mit meiner Annahme nicht im Irrtnm war.

Zunächst muss ich konstatieren, dass in dem mir bis jetzt zugänglich gewordenen Material nur das Kyrie und Gloria übereinstimmend sind. Alle anderen Stücke: Credo, Sanctus und Agnus Dei wechseln in den verschiedenen Ausgaben.

1. Die Missa de Angelis mit den beiden charakterischen Tonstücken findet sich:

a) in dem Liber Gradualis. Tornaci 1883. Dieses Gradual ist auf Grund alter Choralhandschriften herausgegeben von dem Benediktiner Dom. Pothier.

b) in dem Graduale, Münster 1852. In der Admonitiv heifst es, dass diese Ausgabe übereinstimme mit der Antwerpener von 1691.

c) in dem Graduale rom. Paris (Adr. le Clerc) herausgegeben von Dufour 1857 nach den Forschungen Lambillote's, der das Antiphonar Gregor's (in St. Gallen) in Facsimile herausgab.

d) in der Lecoffre'schen Ausgabe, Paris 1859, nach dem Codex von Montpellier bearbeitet.

2. Der bedeutendste Choralforscher unserer Zeit P. *Dom. Pothier*, Verfasser des epochemachenden Werkes: „Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition. Tournay 1880" äufsert sich auf meine Anfragen betreffend die Missa de Angelis wie folgt: Um meine Fragen im Detail beantworten zu können, müsse er nach Paris reisen, wo die Manuskripte und alten Bücher vorhanden seien. Er glaube, dass die Missa (Kyrie und Gloria) nicht über das XV. Jahrhundert zurückreiche. Indessen seien die Melodieen, welche die Grundlagen derselben bildeten, viel älter. Davon könne man sich leicht überzeugen, wenn man die Antiphonen und Responsorien des V. Kirchentones aus dem XIII. und XIV. Jahrhundert stndiere, welche alle ihr Modell im Officinm s. s. Trinitatis (X. Jahrhundert) hätten. Gedruckt habe er die Messe vor sich in einem Benediktinergradual, Le Mans 1570.

3. Der Benediktiner P. *Ambrosius Kienle*, anch ein bedeutender Choralforscher, befindet sich auf Reisen und hat ebenfalls die Manuskripte nicht zur Hand. Er schreibt mir u. a.: „Nach meiner Ansicht entstammt die Melodie (der Messe) Frankreich (XIII. Jahrh.) nnd wurde im XV. und XVI. Jahrh. Gemeingut (vielleicht durch die Orden) beliebt nnd bekannt, so dass sie Luther durch ihre Popularität auf halbem Wege entgegenkam."

4. Herr Dr. Th. legt das Hanptgewicht auf die Melodiephrase zu den Worten „Der alt böse Feind." Er meint: „wenn diese eine Ähnlichkeit wegfiele, so würde ich aus den übrigen nicht imstande gewesen sein einen irgendwie annehmbaren Beweis herzustellen". Ich habe nnn nach Anleitnng des P. Pothier verschiedene Kompositionen im V. Kirchenton mir angesehen und bin in der Lage, diese Phrase als eine vor der Reformation übliche handschriftlich nachzuweisen.

Man vergleiche zunächst die Singweise zu dem Rnfe, Eli, Eli etc. aus der Passion in dem *Proprium* zum römischen Missale für die Erzdiözese Köln, sowie in einer Anzahl vorreformatorischer Handschriften aus verschie-

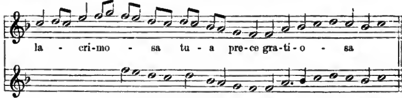
denen Teilen Deutschlands, welche im Gregoriusblatte 1880, No. 9 und 1881, No. 5 angegeben sind. Abgesehen von der Verzierung, welche durch kleinere Noten als solche sich charakterisiert, haben wir hier die fragliche Melodie zu den Worten „Der alt böse Feind“:

Der alt bö - - se Feind.

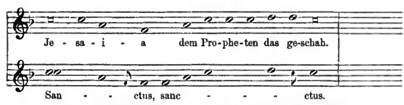
Ky - - rie.
Glo - - ria.
Cre - - do.

E - - - - - - - - - - li.

Ebenso finde ich in den „Flores musice omnis cantus Gregoriani. Impressum Argentorati 1488“ des Hugo von Reutlingen (Bog. A 5 verso), der die beliebtesten Kompositionen als Beispiele anführt, die genannte Melodie notengetreu wieder in Verbindung mit einem voraufgehenden Gange, welcher die Melodie zu den Worten „Ein gute Wehr und Waffen“ enthält:



5. Zu dem Liede „Jesaia dem Propheten“ möchte ich mir noch folgende Bemerkung erlauben. Luther nennt sein Lied „Wir glauben all an einen Gott“: „das deutsche Patrem“ (wir würden uns ausdrücken: das deutsche Credo!) und entnimmt die Singweise einer Interpolation des lateinischen Credo's. Den Beweis für diese Behauptung habe ich in meinem Buche „Das kath. deutsche Kirchenlied I, No. 366“ erbracht. Wenn nun Luther sein Lied „Jesaia dem Propheten“, „das deutsche Sanctus“ nennt, könnte man da nicht mit Grund vermuten, dass er die Melodie einem interpolierten Sanctus entnommen habe? Der Anfang stimmt wenigstens mit der Singweise eines Sanctus überein. In diesen Blättern (XV. Jahrg.) und in meinem Kirchenlied I, S. 27 brachte ich das Sanctus nach Mettenleiter's Enchiridion. Ich bin jetzt in der Lage, dieses Sanctus handschriftlich aus dem XIII. Jahrhundert nachweisen zu können. Es steht im Cod. Bohn 4 auf der Stadtbibliothek in Trier. Facsimile davon in der Caecilia, Trier 1876, No. 5 und in den Choralbeilagen 1879, No. 10.



Nach den gemachten Eröffnungen kann es doch wohl kaum noch in Frage stehen, dass in den beiden Liedern Luther's Reminiscenzen aus dem lateinischen Choral sich vorfinden. Ob nun ihm, dem Choralsänger und Choralkenner, die Tonfolgen des cantus choralis sich von selbst ergaben, oder ob er bewusst entlehnte, wie beim Anfange des deutschen Sanctus, das kann ich nicht beurteilen.

In dem Aufsatze des Herrn Dr. Th. findet sich noch eine, streng genommen nicht zur Sache gehörende Bemerkung über das „Veni sancte spiritus", welches in der Erzdiözese Köln an Sonntagen vor dem Hochamte gesungen zu werden pflegt. Dr. Th. sagt: „Es scheint protestantischen Ursprunges zu sein". Der Gesang findet sich aber bereits in unsern ältesten Antiphonaren aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts.

Niederkrüchten. *W. Bäumker.*

Mitteilungen.

* Katalog der *J. Hesse*'schen Buch- nnd Antiqnarhandlung in Ellwangen, in dem sich auch mancherlei Seltenheiten von Mnsikdrucken finden. Z. B. No. 178, 2 Lieder gegen die Türken (c. 1525), mehrere alte Missale, Gogavinus' Ausgabe des Aristoxenns, sehr seltene nnd wertvolle Drucke von Sylvestro Ganassi von 1533 bis 1542, Schulen für Flöte, Violone d'arco da tasti und eine Regola che insegna a sonar de Viola d'archo tastata (No. 239—241), einen noch unbekannten Druck von 1532 Seb. Heyden's Musicae enthaltend n. a. Wertvolle.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 5.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Beilage zum Artikel „das liturgische Recitativ" von P. Bohn.

1. Accent acutus ʹ. 2. Acc. gravis ˋ. 3. Acc. circumflexus ^. 4. Acc. acutus und gravis /\. 5. Acc. anticircumflexus ∨. 6. Acc. acutus |. 7. Acc. circumflex. ˥, 8. oder ˥. 9. Acc. anticircumflex. ſ und ✓. 10. Clivis ˥ mit Virga V. 11. Podatus ſ wird der Torculus ∧. 12 Porrectus. V wird der Porrectus-flexus N. 13 ✓. 14. ; . 15. ʹ. 16. ˥. 17. ✓. 18. ; 19. ؟ 20. ˥ 21. ✓, in Noten 22. 23. ˥ 24. ; 25 ; 26. ؟ 27. 28. N 29. 30. w 31. 32. ˥ 33. ✓ 34. ; 35. ˥ 36. ✓ 37 ; 38. ˥ 39. ✓ 40. ; 41. ut ubi est rex? Quid tu vides, Amos. 42. Vigilate .˥ state in fide .˥ viriliter agite .˥ confortamini ✓ etc. Caritas non æmulatur .˥ non agit perperam .˥ non irritatur .˥ non cogitat malum .˥ non gaudet iniquitate ✓ congaudet autem veritati ; 43 Hæc dicit dominus Deus.˥

Hæc dicit dominus Deus ✓ Jherusalem ✓ Deus noster ; David ; Jherusalem ;

44. la fa. la sol fa la la. la sol fa la. la sol sol re. la sol fa sol la.

45. sol la. 46. re mi re ut. re mi re. 47. sol re. 48. fa re. 49. Primus tonus. Prim. re la. 2. Sec. re-fa. 3. Ter. mi fa. 4. Quart quoque mi la. 5. Quint. fa-fa. 6. Sex. fa-la. 7. Sept. ut-sol. 8. Ultimus ut fa.

50. 1) .˥. 51. 2) ✓ 52. 3) ; 53. siehe oben 42. Notenbeispiel siehe 44. 54. 55. 56 siehe 45-49. 57. mise-rere nobis. miserere

nobis. miserere nobis miserere nobis. miserere nobis. miserere nobis.

58. cogitatione verbo et o-pe-re.

59. A. B.

Colon: In diebus illis! In diebus illis!
Quo respondente praesto sum! Quo respondente praesto sum! psto sum

Punctum. At ille respondit. Audio. At ille respondit. Audio. pondit. Audio.
Et contrario illa dicebat. Mentiris. Et contrario illa dicebat. Mentiris. Men-ti-ris.

Frage: Quis es tu fili mi? Quis es tu fili mi.
Ubi est verbum domini? Ubi est verbum domini?

Schluss: in Christo Jesu! domino nostro. In Christo Jesu dom. nost.
Qui ex fide est Jesu Christi domini nostri.

Die Modulation für den Epistelton dürften hiernach wohl folgende sein:
a) b) Lectio epistolae ad Romanos. In die-bus
c) d) e) illis! Quo respondente praesto sum! At ille respondit. Audio.
f) g) Quis es tu fili mi. In Christo Jesu Domino nostro.

60. In illo tempore! Dixit martha ad Jesum. Domine si fuisses hic! frater meus non fuisset mortuus. Sed et nunc scio! quia quaecunque poposceris a domino dabit tibi deus. Dicit illi Jesus. Resurget frater tuus. Dicit ei martha. Scio

quia resurget in resurrectione. in novissimo die. Dicit ei Jesu. Ego sum resurrectio. et vita. Qui credit in me. etiam si mortuus fuerit vivet. Et omnis qui vivit. et credit in me. non morietur. in aeternum. Credis hoc. ait illi. Utique domine. Ego credidi quia tu es Christus filius de-i qui in hunc mundum venisti.

Diese an sich schon ziemlich sichere Notierung wird durch folgende auf der ersten Seite des Codex befindliche Notiz unzweifelhaft:

Dominus vobiscum. Sequentia sancti evangelii. secundum Jo-annem. In illo tempore. dixit Jesus discipulis suis.

Die Modulationen wären demnach: a) für das Colon, b) für die Frage, c) für den Punkt und d) für den Schluss:

a)

In illo tempore. Sed et nunc scio. Domine si fuisses hic.

b) c)

Credis hoc. Venisti perdere nos. frater tuus. Dicit ei Jesu.

d)

Sequere me. Ego credidi – filius de-i qui in hunc mundum venisti

Monatshefte
für
Musik-Geschichte
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 6.

Adrian Willaert.

(**Rob. Eitner.**)

Ich beabsichtige die drei bedeutenden niederländischen Meister aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: *Adrian Willaert, Jacob Archadelt* und *Ciprian Rore* durch ein Verzeichnis ihrer Werke nebst biographischen Notizen näher bekannt zu machen. Alle drei lebten in Italien und brachten dort ihre Hauptlebenszeit zu und wir können daher an ihnen am besten studieren, wie weit sich der italienische Einfluss auf ihre Kompositionsweise erstreckte.

Es ist seit langer Zeit Gebrauch, Willaert als den Begründer der venezianischen Schule zu bezeichnen. Ich halte diese Bezeichnung für einen grofsen Irrtum, der alle thatsächlichen Verhältnisse aufser acht lässt und geradezu auf den Kopf stellt. Solange uns die Leistungen der Niederländer allein bekannt waren, solange konnte man mit grofsen hochtrabenden Worten umsichwerfen, seitdem aber die Leistungen der Italiener ebenso bekannt sind, müssen wir einsehen, dass gerade ein umgekehrtes Verhältnis stattfand, als man bisher geneigt war, anzunehmen. Nicht die Niederländer beeinflussten die Kompositionsweise der Italiener, sondern die Niederländer wurden durch die Italiener beeinflusst. Anfänglich nur im weltlichen Tonsatze; doch konnte es nicht ausbleiben, dass der natürliche Fluss, der harmonische Wohlklang, die melodische Ausdrucksweise des Italieners schliefslich auch die Härten der Niederländer im geistlichen Tonsatze

verbannte, und so sehen wir den Niederländer im Dienste des Italieners, zwar im Vollgenusse einer hohen Achtung vor ihren Kunstleistungen, doch dem italienischen Geschmacke sich nähernd, ihre Härten und Unbehilflichkeiten abschleifend und statt dem kunstvollen oft künstlichen Gewebe ihrer Stimmen allein den Vorzug gebend, sich nach und nach dem Wohlklange, der Harmoniefülle und melodischen Erfindung hinneigend. Das von Kade im 5. Band von Ambros' Musikgeschichte veröffentlichte *Pater noster* aus einem Drucke von 1545 (lib. 2 der 4st. Motetten, 2. Ausg.), Seite 538, zeigt uns *Willaert* nicht mehr als einen unverfälschten Niederländer, sondern als einen von dem italienischen Himmel und italienischer Kunstausübung geklärten und gereinigten Genius. Der ziemlich umfangreiche Satz ist wie in Wohllaut getränkt und man würde schwerlich auf einen Niederländer als Komponisten raten, wenn der Satz nicht durch viele Zeugen als sein Eigentum erklärt wäre.

Wie wenig übrigens die eigenen Drucke seiner Werke in Sammlungen für die Zeitfolge der Entstehung der Komposition selbst mafsgebend sind, beweist gerade dieser Satz recht schlagend. In der ersten Ausgabe von 1539, die in Venedig erschien, fehlt derselbe, während ihn Jacob Moderne in Lyon schon 1532 veröffentlicht, dann Attaingnant in Paris 1534, Petrejus in Nürnberg 1538, Antonio Gardane in Venedig 1539, 1542 und 1545, und erst 1545 findet er in einer Willaert'schen Sammlung Aufnahme.

Es sei hier zugleich auf die besondere Erscheinung hingewiesen, die bei allen Musikdrucken aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wiederkehrt. Nicht der Komponist erscheint bei ihnen als der Herausgeber und Veröffentlicher, sondern der Drucker und Verleger, die sich damals in einer Person vereinten. Wir sind über die damaligen sozialen Verhältnisse so wenig unterrichtet, dass wir uns gar kein Bild machen können, wie sich der Komponist und Verleger zu einander verhielten. Ob letztere nur vom Raube lebten, möchte ich nicht aussprechen, obgleich es fast so scheint, doch da in keinem der Drucke dieser Zeit eine Dedikation vom Komponisten vorhanden ist, sondern der Verleger oder ein anderer als Herausgeber sich nennt, auch ein und dasselbe Werk in einem und demselben Jahre bei verschiedenen Verlegern erschien — Scotto und Gardane in Venedig druckten sich fast gegenseitig jedes Werk nach und einer schimpfte auf den andern und suchte ihn zu höhnen durch Bild und Wort — so kann man sich gar kein Bild über die damaligen Eigentumsrechte eines Komponisten bilden. Man möchte fast annehmen, dass schon

die Sänger die ersten Räuber waren, die im Dienste der Verleger ihr Handwerk ausübten.

Das biographische Material über Willaert ist noch äufserst spärlich. Sein Geburtsland ist Flandern, ob Brügge oder Roulers die Geburtsstadt ist, ist bis jetzt nicht zu entscheiden. (*Fétis; Straeten*'s La musique aux Pays-Bas, Bd. I, 248, Bd. VI, 174; *Abbé Carton*'s Notice sur Adrien Willaert, Bruges 1849). Im Testament Willaert's nennt er seinen Vater Dionys (deutsch in den histor. Briefen der La Mara; Original im Straeten VI, 227). Er gehört also nicht der Familie an, von der Fétis nach *Burbure* den Stammbaum mitteilt. Das Jahr seiner Geburt ist ebenso unbekannt. Da aber 1519 Petrucci bereits eine 6stimmige Motette von ihm veröffentlichte, von der Zarlino erzählt, dass sie der päpstliche Chor in Rom als eine Komposition Josquin Deprès' aufführte und Willaert bei seiner Anwesenheit in Rom sie erst für seine Komposition in Anspruch nahm, dies also jedenfalls noch vor 1519 geschah, so ist das Jahr 1490 ohngefähr als Geburtsjahr anzusehen, so dass er 1562, seinem Todesjahr, 72 Jahr alt gewesen ist. In Paris soll er Jura studiert haben und als seine Lehrer in der Musik werden Mouton und Josquin Deprès (M. f. M. III, 212) genannt. Sein Aufenthalt in Ferrara und am ungarischen Hofe sind wenig verbürgt, doch sicher ist sein Aufenthalt in Rom. Am 12. Dez. 1527 wurde er zum Kapellmeister an St. Marcus in Venedig ernannt und behielt diese Stellung bis zu seinem Tode inne (Straeten VI, 191 Dokument). Sein Vorgänger war Petrus de Fossis. Von hier ab lässt sich durch die archivalischen Forschungen Straeten's das Leben Willaert's bis zu seinem Tode verfolgen.

Im Jahre 1529 am 10. März wurde der Gehalt Willaert's von 70 Dukaten auf 100 erhöht (VI, 192). Ferner befindet sich auf Seite 195 u. f. ein Brief *Gio. Maria Lanfranco*'s, aus Parma gebürtig, an Willaert, gez. am 20. Oktob. 1531 zu Brescia. Es müssen zwischen ihnen Streitigkeiten wegen einer „Rota" ausgebrochen sein, die ein gewisser Spadaro in Bologna verfertigt haben soll und Lanfranco suchte Willaert zu besänftigen und versichert ihn, wie sehr er ihn schätzt und seine Kompositionen singen lässt. Sendet ihm auch eine Fuge eigener Komposition. Am 3. Dez. 1535 erhält Willaert abermals eine Gehaltszulage, der sich nun auf 120 Dukaten beläuft (Dokument S. 200). Am 25. Oktob. 1538 wird ihm abermals sein Gehalt um 20 Dukaten erhöht (S. 201). — Im Jahre 1542 besuchte Willaert sein Vaterland und scheint sich länger daselbst aufgehalten zu haben, als sein Urlaub lautete, denn es findet sich in den Akten des Staates

Venedig ein Schriftstück vom 30. Aug. 1542, welches ihn an die Rückkehr mahnt. Fast scheint es, als wenn eigene Angelegenheiten seine Anwesenheit nötig machten, wenn man die Worte „pro suis peragendis negociis" so auffassen will (Straeten S. 202).

Eine zweite Reise nach Flandern fällt ins Jahr 1556 und beauftragte er seinen Neffen Alvise Willaert, seinen Gehalt einzuziehen, der sich jetzt auf 200 Dukaten beläuft (Dokument S. 203). Dem Stellvertreter Willaert's, Namens Marc' Antonio de Alvise, wurden während dessen Abwesenheit 25 Dukaten angewiesen (Dokument S. 204). Straeten macht hierbei darauf aufmerksam, dass man leicht in Zweifel kommen kann, ob der oben genannte „giovane ser Alvise Villar" (S. 203) mit dem zuletzt genannten Alvise identisch sei, wie Caffi annimmt. Straeten entscheidet sich für das Gegenteil und hält den Marc' Antonio de Alvise für einen Schüler Willaert's. Aus welchem Grunde er gerade ein Schüler Willaert's sein soll, darüber giebt er keine Auskunft und können wir dies nur als eine willkürliche Annahme Straeten's betrachten. — Diesem lässt Straeten die Dedikation von *Francesco Viola* an den Herzog von Ferrara zur *Musica nova* von 1559 im Abdruck nebst französischer Übersetzung folgen, nebst mehreren Briefen, die über die Herausgabe derselben handeln, sowie das Drucker-Privilegium. Da sämtliche Schreiben nur ein nebensächliches Interesse haben und die Person Willaert's kaum berühren, so dienten sie Straeten nur dazu seiner beliebten Buchmacherei Vorschub zu leisten. — Seite 218 wird ein Gedicht auf Willaert, von Girolamo Fenaruolo verfasst, mitgeteilt, was in breiter und überschwenglicher Weise den Meister feiert (154 Verse), uns aber keinerlei Anhaltspunkte giebt, die auf das Leben desselben irgend welches Licht werfen. Ebenso bieten die von Seite 227—246 im Urtext und französischer Übersetzung mitgeteilten sieben Testamente, vom Jahre 1552 bis zum Jahre 1562, die sich im „Archivio notarile di Venezia" befinden, wenig Bemerkenswertes. Man ersieht nur daraus, dass sich Willaert in wohlhabenden Verhältnissen befunden hat. Seinen Tod setzt Fétis mit dem 7. Dez. 1562 an. Ein Dokument darüber teilt Straeten nicht mit.

Willaert wird oft als der Erfinder des Madrigals genannt. Diese Behauptung konnte nur solange Glauben finden, als sich die Bibliographie noch in den Kinderschuhen befand. Die älteste Sammlung Madrigale, die wir bis heute kennen, fällt in das Jahr 1533 und erschien in Rom bei Valerio da Bressa (vide Bibliographie der Musik-Sammelwerke, 1533e, p. 27). Doch heifst es da bereits „Madrigali

novi". Es war also nicht die erste Sammlung. Als Komponisten werden 3 Italiener, 2 Niederländer und 1 Franzose genannt*), wenn man *Clement Jannequin* darunter rechnen will. *Hubert Naich*'s Madrigalen-Sammlung muss um dieselbe Zeit erschienen sein (vide Publikation Bd. 4. 1876, p. 64 und 250). 1536 wurden *Verdelott*'s Madrigalen von Willaert bereits für 1 Singstimme und Laute arrangiert, die Originalausgabe muss daher auch einige Jahre vor 1536 erschienen sein. Ebenso gehört das 1. Buch Madrigale von Archadelt in dieselbe Zeit, denn die Ausgabe von 1539, die wir bisher als älteste kennen, ist nicht die erste. Erst 1538 erschien das erste Madrigal von *Willaert* (Bibliographie 1538k). —

Ich habe mich ganz besonders bemüht, Willaert in seinen weltlichen Kompositionen kennen zu lernen, doch sind dieselben so zerstreut, dass die Erreichung derselben nur durch jahrelanges Sammeln erstrebt werden kann. Mein vorläufiges Ergebnis erstreckt sich auf folgende Gesänge:

1. Mon coeur, mon corps, mon amé, 5 voc.**) (Sammelwerk Chansons von 1545g, Fol. 7.)
2. A la fontaine du pres margot, 6 voc. (Ibid. Fol. 4.)
3. Qual più diversa et nova cosa, 4 voc. (In Geron. Scotto's Madrigale 1542, No. 32.)
4. O bene mio fa fam uno favore, 4 voc. (Ibid. 33.)
5. A quand' haveva, 4 voc. (Ibid. 34.)
6. Quante volte diss'io, 4 voc. (Ibid. 35.)

Ambros erwähnt in seiner Geschichte der Musik, Bd. 3, p. 480 (495), dass bereits im 14. Jahrh. *Francesco Landino* das Madrigal nennt und soll anfänglich darunter ein Schäfergesang gemeint sein. Mit dieser Art Komposition haben wir hier nichts zu thun. Die ersten Drucke von Petrucci und anderen kennen nur die Strambotte, Ode, Frottole, Sonetti, Canzone (1515a), Capitoli (1526d) und das Chanson (1529b). Mit einem Male tritt dann um 1533 das Madrigal auf und drängt alle anderen Formen weltlicher Lieder, aufser dem Canzonett und dem Chanson in den Hintergrund. Gar manches Madrigal, was mir aus der frühesten Zeit vorliegt, ist weit eher eine Frottole oder Canzone zu nennen, als ein Madrigal, denn der Bau, die Kürze,

*) Der dort genannte „Sebasti. F." ist nicht Forster, sondern **Festa**, wie ich heute feststellen kann.

**) Die Angabe „6 voc." ist durch einen Druckfehler im Originaldruck hervorgerufen.

die Einfachheit der Stimmenführung, die manchmal bis zur einfachen Harmonisierung herabgeht (Note auf Note), haben mit dem eigentlichen Wesen des Madrigals nichts gemein. Denn als Kunstform stellt sich das Madrigal der Frottole und Canzone direkt gegenüber: es hat einen kunstvolleren Bau, eine strengere Kontrapunktik, der Ausdruck ist ernster nnd edler und vertritt gleichsam im weltlichen Gesange das Motett.

Vergleichen wir damit die oben verzeichneten Madrigale von Willaert (3—6), so können nur No. 3 und 6 darauf einigermafsen Anspruch erheben, während No. 4 und 5 einfache Strophenlieder, wie die Frottole und Canzone sind. Die beiden Chansons dagegen (No. 1 und 2) sind ganz im Madrigalen-Stil gehalten und während 3—6 wenig Kunst und Erfindung zeigen, sind die beiden Chansons, besonders „*A la fontaine*", edle und köstliche Kunstwerke. *A la fontaine* könnte man für eins der besten Werke Palestrina's erklären, so edel, wohlklingend nnd doch dabei einfach kunstvoll ist seine Fassung. Wie man darauf gekommen ist, Willaert als den Schöpfer des Madrigals hinzustellen (wie es auch Ambros Bd. 3, p. 480 thut) ist mir ganz unerklärlich. Von Willaert existiert nicht eine einzige Madrigalen-Sammlung, während von *Archadelt* mehrere Bücher in vielen Auflagen vorhanden sind. Ebenso ist *Verdelott* der echte Madrigalist. Von allen Madrigalen, die ich in Partitur gesetzt habe, ist Archadelt derjenige, der durch Erfindung, Lieblichkeit, Wohlklang und Gewandtheit alle anderen übertrifft. Selbst die Italiener kommen ihm nicht gleich, deren Vorzug gerade im Wohlklange und melodischer Erfindung besteht. Wie *Archadelt* von seinen Zeitgenossen als Madrigalist geschätzt wurde, beweisen schon die vielen Auflagen des 1. Buches. Mir liegen 10 Auflagen von 1539 bis 1642 vor und dabei ist die von 1539 nicht die erste. Wie manche Auflage mag verloren gegangen sein.

Wenn die nun folgende Bibliographie einen annähernden Grad von Vollständigkeit erreicht hat, so ist dies zum wenigsten mein eigenes Verdienst, denn ich habe aus München, Jena, besonders aber aus Wien nnd London so vortreffliches Material erhalten, dass dieselbe einen Umfang erreicht hat, wie ich nie ahnen konnte. Zu besonderem Danke fühle ich mich dem Herrn Direktor Dr. *Laubmann*, Sir *William Barclay*, Herrn Custos *Frz. Xaver Wöber*, Herrn Referendar *C. Persius* und Herrn *G. Hertenstein* verpflichtet.

Beschreibung der Druckwerke Willaert's.

1536 a. (Versal.) Cantvs. | Liber Qvinqve Missarvm Adriani Willaert, | Ab Ipso Diligentissime | e Castigatvs. | Nvnc Primvm Exit In Lvcem. | Vignette (Druckerzeichen?). Am Ende:

In Vinegia per Francesco Marcolini da forli, In le case de i frati di Crosechieri, in la Contrada di Santo Apostolo, ne gli anni del Signore, il Mese di Settembre, nel M D XXXVI. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰ zu je 24 Bll.: Cantus, Tenor, Bassus im Besitze des Herrn Direktor Frz. Xav. Haberl in Regensburg, Cantus allein im Liceo musicale in Bologna. Altus fehlt. Beschreibung des Druckes nebst thematischem Verzeichnis der Mess-Anfänge in M. f. M. III, 81.

Enthält die Messen:

1. super: Queramus.
2. „ Christus resurgens.
3. „ Laudate Deum.
4. „ Gaude Barbara.
5. „ Osculetur me.

Die Bibliothek zu Cambrai besitzt im Ms. No. 3 eine Messe mit gleichem Titel, wie die obige unter No. 1. In Ms. No. 124 derselben Bibliothek die Messen mit gleichem Titel wie die obigen unter No. 2 und 4.

1536 b. Intavolatvra de | li Madrigali di Verde- | lotto da cantare et sonare nel lavto, inta- | uolati per Messer Adriano, Nouamente stampata. Et | con ogni diligentia corretta. | Druckerzeichen des Octavio Scotto*) | M.D.XXXVI. | Cum Gratia et Priuilegio.

1 vol. in kl. quer 4⁰ von 32 Bll. Singstimme mit Lautenbegleitung und zwar die Oberstimme des Madrigals in Mensuralnoten und die übrigen Stimmen für Laute in italienischer Tabulatur (Zahlen mit Wertzeichen auf 6 Linien).

Einzig bekanntes Exemplar auf der K. K. Hofbibl. in Wien.

Ich gebe nach den Mitteilungen des Herrn Wöber das Inhaltsregister, obgleich die Madrigale von Verdelot sind, doch da von Verdelot keine selbständige Sammlung bisjetzt bekannt ist und seine Kompositionen nur in Sammelwerken vorkommen (155 verzeichne ich in meiner Bibliographie), so benütze ich die Gelegenheit, diese einzig vorhandene Sammlung genau bekannt zu machen.

---

*) Abdruck in Schmid's Petrucci, Tafel, Figur 13.

Tanola.

Quanto sia lieto il giorno
Quando amor i begliochi
Donna leggiardra, e bella
Madonna qual corteçça
Con lagrime e sospir
Fuggi fuggi cor mio
Igno soaue oue il mio foco
Amor se d'hor in hor
Donna che sete tra le belle bella
Se mai prouasti donna
Affliti spirti (sic) mei
Ben chel misero core
Madonna il tuo bel viso
Diuini occhi sereni
Se lieta e grata morte
Vita de la mia vita
Gloriar mi posso io donne
Pioue da gli occhi della donna
Con langelico riso
S'io pensasse madonna
Madonna i sol vorrei
Madonna per voi ardo.

Durch einen Vergleich mit dem Verzeichnis der Verdelot'schen Gesänge in meiner Bibliographie sieht man, dass Scotto dieselben Madrigale, aufser „Amor se d'hor in hor" wieder in 1540i aufnahm, Gardane sie 1541 nachdruckte und 1556, 1565 (Archiv in Augsburg, No. 129 im Katalog von Schletterer) und 1566 neue Ausgaben erschienen (siehe Bibliographie der Musik-Sammelwerke, p. 65).

1539a. (Versal:) Cantvs | Famosissimi Adriani | Vvillaert, Chori Divi Marci | Illvstrissimae Reipvblicae Venetiarvm Magistri, | (Petit:) Musica (Vers:) Qvatvor Vocvm, (Petit:) (quae uulgo MOTECTA nuncupa- | tur.) Nouiter omni studio, ac diligentia in lucem edita. | LIBER PRIMVS. | QVATVOR — Holzschnitt — VOCVM. | Adriani Vvillaert. | 1539. | 4 Stb. in kl. quer 4°.

Obiger Titel nur im Cantus, dagegen A. T. B.:

Del Primo Libro De I Motetti A | Qvattro Voci, De Lo Eccellentissimo Adriano | Vuillaert, Maeſtro de Muſica, de la Capella de San Marcho de' l'Illuſtriſſima | Signoria di Venetia. Nouamente poſti in luce. | A Qvattro — T(*) — Voci. | Adrian Willaert. | (*) resp. A oder B.)*)

*) Durch den verschiedenen Wortlaut der Titel ist schon mancher verleitet worden die verschiedenen Stb. für verschiedene Ausgaben zu halten.

Ohne Dedik. Der Drucker ist nirgends genannt, doch aus dem zweimaligen Vorhandensein des Buchdruckerstockes ergiebt sich *Scotto* in Venedig.

Kgl. Staatsbibl. München kompl. — British Museum kompl. — Kgl. Bibl. Berlin A. u. T. — Bibl. Bertoliana in Vicenza: Cantus.

Der Notendruck ist ein einfacher, und recht schlecht und nachlässig hergestellt. Es scheint, als wenn sich Scotto später einen anderen Notensatz angeschafft hat, denn seine sonstigen Drucke haben ein weit besseres Aussehen (siehe unter 1539 b das 2. Buch). Die Stimmbuchstaben A, T und B sind reich verzierte grofse gothische Buchstaben, wie sie Petrucci einst auf seinen Drucken verwandte. Der Text ist mit gothischen Lettern gesetzt.

Inhalt, alle zu 4 Stimmen:

1. Ave Maria gratia plena (ein anderes wie im 2. Buch 1545, Seite 2).
2. Videns dominus flentes sorores.
3. O vasi unus de paradisi.
   2. p. Deus qui beatum Marcum.
4. Antoni pastor inclite.
5. Omnipotens sempiterne deus.
6. Angelus domini descendit.
7. Ave dulcissime domine.
8. Natale sante Eufemiae.
   2. p. Tu domine notus omnibus.
9. O gemma clarissima.
10. O Thoma laus et gloria.
11. Veni sancte spiritus.
    2. p. Sine tuo numine nihil.
12. Benedicta es celorum regina.
    2. p. Per illud ave prolatum.
13. Beata dei genitrix Maria.
    2. p. Et beata quae credidit.
14. Domine Jesu Christe.
    2. p. O Domine Jesu Christe.
    3. p. „ „ „ „
    4. p. „ „ „ „
15. Mirabile misterium declaratur.
16. Magne martir Adriane.
17. Ave regina celorum.
    2. p. Gaude gloriosa super omnes.
18. Domine Jesu Christi fili dei.
19. Armorum fortissime ductor Sebastiane.
    2. p. Te igitur martir egregie.
20. In illo tempore stabant.

21. Joannes apostolus et evangelista.
    2. p. Ecclesiam tuam quaesimus.
22. Ad te domine preces nostras.
23. Tota pulchra es amica mea.
24. Patefactae sunt januae celi.
    2. p. Mortem enim quam salvator.
25. Surgit Christus cum tropheo.
    2. p. Dic Maria quid fecisti.
    3. p. „ „ „ „
26. Magnum haereditatis mytserium.

Letztes Blatt die Tavola und letzte Seite das Druckerzeichen Scotto's ein Anker mit Palme und Lorbeer und dem Bande: „In tenebris fulget.'

Andere Ausgabe. Titel zum Superius und Altus:

(1545.) (Versal.) Adriani Willaert | Mvsici Celeberrimi Ac Chori Divi Marci | ... | Magistri *Mvsicae Qvatvor Vocvm* | (Motecta [Petit] uulgo appellant) Nunc denuo fumma diligentia | recognita ac in lucem exeuntia Additis etiam ab authore multis | motectis que in priori editione desiderabatur. | A. G. | LIBER — Wappen — PRIMVS || Venetijs Apud Antonium Gardane. | M. D. XXXXV. | SVPERIVS. |

Titel zum Tenor und Bassus:

(Versal:) Famosissimi Adriani | Willaert Chori . . . (siehe oben 1. Ausg. von 1539a) Illvstrissimae | . . . *Mvsica* | . . . nuncupatur)| ... edita | ... | ... || Venetijs Apud Antonium Gardane. | M.D.XXXXV.| Motetti primi di M. Adriano a 4 F. | TENOR. |

4 Stb. in kl. quer 4°, ohne Dedikation. Ist eine vermehrte und veränderte Ausgabe.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin (Tenor fehlt das 1. Blatt, also ohne Titel). — Bibl. München. — Hofbibl. in Wien und Stadtbibl. Hamburg, alle komplet.

Inhalt:

Seite
1. Congratulamini mihi omnes.
2. 2. p. Recedentibus discipulis (aus dem 2. Buch, Ausg. 1539b, No. 11).
3. Antoni = 4, Ausgabe von 1539.
4. Omnipotens = 5, Ausgabe von 1539.
5. O gemma = 9.
6. O Thoma = 10.
7. Angelus = 6.
8. Joannes = 21, c. 2. p.
10. Natale = 8, c. 2. p.
12. O magnum misterium, c. 2. p. (aus dem 2. Buch 1539b, No. 14).
14. Magne = 16, Ausgabe von 1539.
15. In tua patientia permanens.

Seite
16. Homo quidam fecit.
17. 2. p. Christus vere noster cibus.
18. Nazareus vocabitur puer iste.
19. Videns = 2.
20. Quasi = 3, c. 2. p.
22. Benedicta = 12, c. 2. p.
24. Salve crux, c. 2. p. (aus lib. 2. No. 17).
26. Mirabile = 15.
27. Sancte Paule (aus lib. 2, No. 10).
28. Ave = 17, c. 2. p.
30. Inviolata (aus 2. lib., No. 16, c. 2. p.).
32. Dominus (aus 2. lib., No. 18, c. 2. p.).
34. Saluto (aus 2. lib., No. 21, c. 2. p.).
36. Patefactae (aus 1. lib., No. 24, c. 2. p.) Am Ende das Register.

1539 b. (Gothisch.) Motetti di Adriano | Vuillaert | Libro secondo a quattro uoci nouamente impresso. | Cum gratia et priuilegio. | Holzschnitt. ‖ Venetiis M. D. XXXIX. |

Titel des Discantus. Am Ende des Bassus:

Impressum Venetijs per Brandinum & Octauianum Scotum ad instantiam Andreae Antiqui.

Die Titel zum A. T. B. lauten in gothischen Lettern:

Motetti di Adrian Vuillaert Libro fecondo. | darunter ein grofses reich verziertes A. T. B., ähnlich denen in Petrucci's Drucken.

4 Stb. in kl. quer 4°. Titel und Index mit gothischen Lettern, Text mit lateinischen. Der Notendruck (ein doppelter) ist prachtvoll und giebt den Petrucci'schen nichts nach. Scotto hat diesen Notensatz, soweit unsere Kenntnisse reichen, nie wieder verwandt. Es scheint überhaupt, als wenn das 1. Buch später als das 2. erschien, da Scotto jenes mit anderen Notentypen druckte; möglich auch, dass es Girolamo Scotto druckte.

Exemplare: Kgl. Staatsbibl. München, komplet. — Kgl. Bibl. Berlin: A. n. T. — Bibl. Bertoliana in Vicenza: Cantus.

Inhaltsanzeige.

Blätter ohne Seiten- und Blattzahl. Alle Gesänge zu 4 Stimmen.

1. Qui habitat in adjutorio.
   2. p. Cadent a latere.
   3. p. In manibus portabunt te.
2. Parens tonantis maximi regina terre.
3. Usquequo domine oblivisceris.
   2. p. Illumina oculos meos.
4. Strinxerunt corporis membra.
   2. p. Mea nox obscuram.
5. Valde honorandus est.

6. Spiritns meus attenuabitur.
   2. p. Libera me domine.
7. Victime paschali laudes.
   2. p. Dic nobis maria quid vidisti.
8. Domine Jesu Christe memento.
   2. p. Et concede mihi omnipotens.
9. Beatus Stephanus preciosus dei.
   2. p. Et videntes vultum ejus.
10. Sancte Paule Apostole predicator,
11. Congratulamini mihi omnes (Ten. nach 8 Taktpausen· g d d e. e d f e e d).
    2. p. Recedentibus discipnlis.
12. Ave regina celorum mater.
13. Quem terra pontus ethera.
    2. p. Beata celi nuntio.
14. O magnum mysterium et admirabile.
    2. p. Ave maria gratia plena.
15. Ave virginum gemma sancta Catherina.
16. Inviolata integra et casta.
    2. p. Nostra ut pura pectora.
17. Salve crux sancta arbor.
    2. p. Causa etiam vite ferret.
18. Dominus regit me et nihil.
    2. p. Parasti in conspectu meo.
19. Beatus Joannes apostolus et evangelista.
    2. p. Ipse est enim qz. evangel.
20. Congratulamini mihi omnes.
    2. p. Beatam me dicent (steht in F mit 1 ♭).
21. Saluto te sancta virgo Maria.
    2. p. Rogo te ergo per illud gandium. (Fortsetzung folgt.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

Gesamtausgabe der Werke Pierluigi da Palestrina's von Fr. X. Haberl (Leipzig, Breitkopf & Härtel) Band 18. Neuntes Buch der Messen 1599. Ausgegeben 1886. IV und 143 Seiten in Fol. Subskriptionspreis 15 M.

Enthält die Messen: Ave regina coelorum, 4 voc.; Veni sponsa Christi, 4 voc.; Vestiva i colli, 5 voc.; Sine nomine, 5 voc.; In te Domine speravi, 6 voc.; Te Deum laudamus, 6 voc. Das sehr interessante Vorwort erwähnt zuerst die Anordnung der Daten des 8. und 9. Buches, welche scheinbar in umgekehrter Reihe folgen, doch durch den einstigen Gebrauch, das Jahr mit dem 1. März zu beginnen, ganz folgerichtig sich aneinander reihen, so dass das 8. Buch den 20. April 1599 und das 9. nach unserer Zeitrechnung den 20. Februar 1600 erschienen, statt wie es im Originale heifst „den 20. Februar 1599", denn der Februar war der letzte Monat

im Jahre. Darauf folgt die bibliographische Beschreibung des Originaldruckes nebst Angabe der Fundorte und die 2. Ausgabe von 1608, der die letzte Messe fehlt. Dieser schliefst sich die ästhetische Würdigung jeder Messe an und wird die 2., 3., 4. und 5. ganz besonders hervorgehoben. Über die 4. Messe „Sine nomine" sagt der Herr Herausgeber: „Was kanonische Künste, Überwindung von kontrapunktischen und selbstgewollten Temposchwierigkeiten anlangt, sucht die Messe ihres Gleichen, denn die Canones sind für sämtliche Intervalle der Scala erdacht, und werden nach progressiv wachsenden Zeiträumen aufgelöst; Kunststücke, welche mir noch zu keiner Zeit nnd von keinem Meister bekannt geworden sind. Allein der rhythmische Fluss ist mächtig gehemmt, die Bildung der übrigen drei Stimmen gleicht mehr dem Suchen als dem Erfinden, der Gesamteindruck ist verwirrend, besonders an Stellen, wo die Auflösung nach 1, 3, 5, 7, 9, 11 halben Pausen erfolgt, nnd ebenso nnschön, als die in Italien öfter vorkommende architektonische Spielerei der ‚schiefen Türme'. Immerhin möchte der Unterzeichnete bei dieser Gelegenheit die Frage stellen, welche eine ‚Preisaufgabe' zu sein verdiente: ‚Nach welchen Regeln haben die Meister des 16. Jahrhunderts die musikalischen Canones angefertigct?' Die Theoretiker jener Zeit lassen uns darüber im Unklaren, denn das Geheimnis scheint mit ängstlicher Sorgfalt innerhalb der Komponistenznnft gehütet worden zu sein." Wer sich je mit kanonischen Künsten beschäftigt hat, weifs, dass es eine sehr billige Fertigkeit ist: Kleine Intervalle und tonische Einheit sind Hauptbedingungen, das Übrige kommt nach einiger Übung schneller und leichter als man sich die Sache denkt. Wenn der Canon nicht im Dienste der Kunst steht, ist es eine billige Spielerei. Er ist nicht oft in so geistreicher und pikanter Weise gehandhabt worden, als ihn Beethoven in der Sonate op. 30 No. 2 im Trio des Scherzo verwendet; nur dem alten Bach war der Canon stets eine Quelle anregender Inspiration, die ihn zu den herrlichsten Werken begeisterte. Bei den alten Niederländern nnd den Neueren dagegen ist er sehr oft nur Spielerei. Sie suchen ihn absichtlich und es macht ihnen nebenbei noch Spafs, den Leser zu fixiren, dass er dessen Lösung nicht sobald erkennt. Doch giebt es auch hier Ansnahmen, in denen der Canon sich zum wahren Kunstwerke gestaltet. *Jean Mouton* hat z. B. einen 4stimmigen Satz geschrieben (Nesciens mater, siehe in Glarean's Dodecach. vorletzter Tonsatz), der von einem höher liegenden 4stimmigen Chore in der Quint nm 2 Tactus später Note für Note nachgeahmt wird, nnd er klingt vortrefflich. *Karl Friedrich Weitzmann*, ein geborener Berliner, der erst im Jahre 1880 starb, konnte nicht anders mnsikalisch denken als im Canon. Seine vierhändigen Piecen, nur zweihändig im Violinschlüssel notiert und vom 2. Spieler derselbe Part im Bassschlüssel gelesen, sind allerliebste Piecen. Der Canon ist eine Kunstform, die sich schwer lehren, und doch bald lernen lässt.

Eine Abhandlung über Mensuralmusik in der Karlsruher Handschrift St. Peter pergamen. 29a von Hans Müller (-Berlin). Mit einer Tafel. Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner 1886. 4°,

2 Bll., 24 Seit. 2 Bll. photolithographischer Lichtdruck des obigen Ms. Preis 4 M.

Der Herausgeber ohigen Tractates hat sich in jüngster Zeit mehrfach hekannt gemacht durch Arheiten üher die mittelalterlichen Schriftsteller. 1884 erschien die Arbeit über Hucbald's echte und unechte Schriften und 1883 die Musik Wilhelm's von Hirschau (vide M. f. M. Jahrg. 17 u. 18). Vorliegende Arheit ist mit ganz besonderem Fleifs und Genauigkeit vom Verfasser behandelt und geeignet, uns einen Blick in die früheste Zeit der Entwickelung der Mensuralmusik zu gestatten. Gerbert hat einst diesen kleinen Tractat, der hier unter den Namen *„Dietricus“* gestellt ist, beiseite liegen lassen, in dem Glauhen, dass die dort mitgeteilten Regeln bei Franco und de Muris besser dargelegt seien. Ein genauer Vergleich des Herausgebers mit den übrigen Tractaten dieser Zeit belehrt uns aber, dass die Abweichungen nicht nur bedeutend sind, sondern der Tractat üherhaupt als frühester üher Mensuralmusik zu hetrachten, also noch vor Johannes de Garlaudia (Coussemaker, Scriptores t. I, p. 175—182) anzusetzen sei. Der Tractat wird in photolithographischer Nachhildung und im modernen Ahdruck mitgeteilt nnd diesem letzteren eine sehr ausführliche mit übersichtlich zusammengestellten Tahellen begleitete Erläuterung beigegehen, die uicht nur den Text selbst erklärt, sondern stets den Vergleich mit den anderen Schriftstellern im Auge hat. Die Arbeit verknüpft dadurch den doppelten Zweck: den Tractat nach allen Seiten einer genauen Prüfung und Erklärung unterworfen zu hahen und damit zugleich die alte Theorie der Mensuralmusik selbst so ausführlich und genau zu beschreiben und erklären, wie es bisjetzt noch kein neuerer Schriftsteller versucht hat. Herr Dr. Müller hat sich dadurch ein grofses Verdienst erworben. Zu diesem theoretischen Teile kommt aher ein praktischer, und dieser hesteht aus einem zweistimmigen „Alleluja. Veni sancte spiritus“ im alten sogenannten Organum geschrieben, der in photolithographischer Nachhildung und der Übersetzung in Partitur vorliegt. Diesem letzten Teile der Arbeit ist noch eine sehr ausführliche „Erklärung zu dem Musikstück“ und eine „Hilfstafel zum Auflösen der Mensuralnoten“ beigegehen. Gleich helehrend für den Fachgelehrten als anleitend für den Studierenden. Auf den Tonsatz selbst kommen wir in einem der nächsten Monatshefte bei besonderer Besprechung des Organum wieder zurück.

Mitteilungen.

* Tijdschrift der Vereenigung voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel II. 3de Stuk. Amsterdam. Frederik Muller & Co. 1887. 8⁰. Enthält die Fortsetzung des Lautenbuchs von Thysius, diesmal Tänze, einstimmig, No. 289 bis 292. Man übersehe nicht die einliegende „Berichtigung“ gegen den Redakteur dieser Blätter gerichtet, den Artikel in den Monatsheften 1886 pag. 39 betreffend. Aufserdem enthält der Band an wertvollen Beiträgen: „Sweelinckiana.“ „Ein niederländisches (sehr hübsches) Volkslied.“ Ferner archivalisch-biographische Notizen von 1375—1662 aus dem Archive von Utrecht. Andere über Instrumentenmacher, Organisten und andere Musiker aus Amsterdam u. a.

* In einem Briefe Alexander Scarlatti's (La Mara, Briefe I, 126) an den Grofsherzog von Toscana befindet sich folgende beachtenswerte Stelle: „Sie (nämlich der Grofsherzog) gaben auch die Gelegenheit zum Entstehen der **Madrigale für Klavier** (ein Vergnügen der feinsten Kennerschaft der spekulativen Kompositionskunst, das, vom Fürsten di Venosa stammend, der sel. Königin von Schweden, meiner ehemaligen Herrin, mehr als jede andere Komposition gefiel, und von Ew. Kön. Hoheit unterstützt wurde); so dass ich es wage, deren eines beigehend zu Ihren Königl. Füfsen niederzulegen."

* Aufführung des Vereins für klassische Kirchenmusik unter Leitung des Herrn Prof. Dr. ***Faifst*** in Stuttgart am 4. März. Das Programm enthält die älteren Werke: ***Goudimel***, Psalm. ***Handl***, Adoramus te. ***Frescobaldi***, Toccata Cd. ***Carissimi***, Oratorium Jephta. ***Durante***, Cantate Domino. ***Bach***, Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. ***Righini***, Arie: Te ergo. ***Cherubini***, aus der Missa solemnis in Em. Das Programm bringt neben den Texten biographische Notizen über die Komponisten und eine Würdigung ihrer Leistungen, besonders des angezeigten Tonsatzes.

* Herr Seminardirektor *Joh. Zahn* in Altdorf bei Nürnberg, der bekannte Hymnologe, giebt ein evangelisches Kirchenliederbuch heraus, betitelt: Die Melodieen der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt von . . . Gütersloh. Druck und Verlag von C. Bertelsmann. Der Verleger versendet soeben den ersten Probebogen und fordert zur Subscription auf. Es soll in etwa 40 Lieferungen von je 80 Seiten zum Preise von 2 M erscheinen und in 4 bis 5 Jahren vollendet sein. Eine zahlreiche Beteiligung wäre sehr wünschenswert und der Name des Herrn Verfassers, wie der versandte Probebogen geben Gewähr, dass wir ein Werk von hoher Bedeutung zu erwarten haben, was sich ebenbürtig den Werken von Meister und Bäumker anschliefsen wird.

* Das Konservatorium der Musik zu Hamburg, seine Entstehung, Entwickelung und Organisation. Mit einer Abhandlung von Dr. Hugo Riemann: Die Phrasierung im musikalischen Elementarunterricht. Preis 1 M. Hamburg, Druck und Verlag von J. F. Richter, 1887. 8°. 61 Seiten mit den üblichen Verzeichnissen und Programmen der Aufführungen.

* Der in No. 5 angezeigte Katalog von Albert Cohn enthält sehr wertvolle Drucke. Aufser der Bibliothek von Grell sind auch andere Erwerbungen darin, z. B. das in Wien zum Kauf ausgebotene Lautenbuch von Gerle (1532) zum Preise von 850 M, Glarean 250 M, Virdung 850 M, Vanneus: Recanetum de musica, Rom 1533, 200 M, und viele andere alte und neuere Werke.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 6. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 1.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 7.

Adrian Willaert.

(Rob. Eitner.)

(Fortsetzung.)

Andere Ausgabe:

(1541). Adriani Willaert | Mvsici Celeberrimi Ac Chori Divi Marci | Illvstrissimae Reipvblicae Venetiarvm | Magistri *Mvsica Qvatvor Vocvm* | (Motecta uulgo appellant) Nunc denuo fumma diligentia | recognita ac in lucem exeuntia Additis etiam ab authore multis | motectis que in priori editione defiderabantur. | LIBER — Wappen — SECVNDVS || Venetijs Apud Antonium Gardane | M.D.XXXXV. | (rechts davon:) „Segondo lib. di M. Adriano a 4" | Bez. des Stb. |

4 Stb. in kl. quer 4° mit gleichem Titelwortlaute.

Exemplare: Kgl. Staatsbibl. München, — Kgl. Bibl. Berlin, — Hofbibl. Wien und british Museum, sämtliche komplet.

Inhalt, verglichen mit Ausgabe von 1539b.

Seite

1. Pater noster qui es in celis.
2. Ave Maria gratia plena.
3. Congratulamini = No. 20, c. 2. p.
5. Parens = 2.
6. Usquequo = 3, c. 2. p.
8. Magnum hereditatis misterium (derselbe Satz wie 1. Buch 1539, No. 26).
9. Ave = 12.
10. Spiritus = 6, c. 2. p.

Seite
12. Veni sancte spiritus, } 1. Buch 1539, No. 11.
13. 2. p. Sine tuo nomine, }
14. Domine = 8, c. 2. p.
16. Quem = 13, c. 2. p.
18. Dulces exuuie dum fata deus.
19. Flete oculi rorate genas.
20. Beatus = 9, c. 2. p.
22. Beatus = 19, c. 2. p.
24. Victimae = 7, c. 2. p.
26. Surgit Christus cum tropheo.
27. 2. p. Dic Maria quid vidisti.
28. 3. p. Dic Maria quid fecisti (derselbe Satz wie 1. lib. 1539, No. 25).
30. Intercessio que sumus domine.
31. Qui habitat = 1, c. 2. et 3. p.
34. Amorum fortissime ductor Sebastiane.
35. 2. p. Te igitur martir egregie.
36. Regina celi letare.
37. In illo tempore, = 1. lib. 1539, No. 20).

Letzte Seite das Register.

1539c. (Versal:) Cantvs | Famosissimi Adriani Willaert | Chori | Divi Marci Illvstrissimae Reipvblicae | (Petit:) Venetiarum Magiſtri, (Versal:) *Mvsica Qvinqve Vocvm* ([Petit:] quae vulgo MOTECTA | nuncupantur,) Nouiter omni studio, ac diligentia in lucem edita. | (Vers:) *Liber Primvs.* | Qvinqve Vocvm. ‖ Venetiis. Apvd Hieronymvm Scotvm. | 1539. |

Die Titel zum A. T. B. und Q. lauten:

(Versal:) Del Primo Libro De i Motetti A | Cinqve Voci, De lo Eccellentissimo Adriano | (Petit:) Vuillaert Maeſtro di Muſica de la Capella de San Marcho de l'Illustriſſima | Signoria di Venetia. | Nouamente poſti in luce. | A Cinqve — Q — Voci. | Adrian Willaert. |

5 Stb. in kl. quer 4°, ohne Dedik. Text mit gothischen Lettern. Der Notendruck ist weit schöner und sorgfältiger hergestellt als in 1539a.

Exemplare: Universitäts-Bibl. in Jena, komplet. — Kgl. Univers.-Bibl. in Königsberg i/Pr.: C. A. T. B. — Staatsbibl. München: A. u. T.

Inhalt der Motetti 5 voc.:

1. Verbum iniquum et dolosum, 2. p. Duo rogavi ne deneges mihi.
2. Salva nos ab excidio.
3. Christus resurgens, 2. p. Dicunt nunc Judei.
4. Prolongati sunt dies mei, 2. p. Inveterata sunt ossa mea, 3. p. Sit ergo fas dicere.
5. Si rore Aonio fluerent mea, 2. p. At desueta diu revocantem.

6. Domine Jesu Christe.
7. Adriacos numero si quis, 2. p. Nobis dum sacros.
8. Laetare sancta mater ecclesia, 2. p. Augnstine lux doctorum.
9. Inclite dux salve Victor, 2. p. Sanguine tumulto.
10. Sacerdotum diadema, 2. p. O Gratiane, o pie.
11. Regina coeli laetare, 2. p. Resurrexit sunt dixit.
12. Peccavi supra numerum arenae maris, 2. p. Quoniam iniquitatem meam.
13. O crux splendidior, 2. p. Dulce lignum dulces clavos.
14. Ecce lignum crucis, 2. p. Crux fidelis.
15. Inclite Sfortiadum (Vivat dux Franciscus Sfortia felix).
16. Locuti sunt adversum me, 2. p. Et posuerunt adversum me.
17. Haud aliter pugnans fulgebat.
18. Victoria salve (Salve Sfortiarum), 2. p. Quis curare neget.
19. Precatus est Moises, 2. p. Memento Abraam, isaac & iacob.
20. Congratulamini mihi, 2. p. Et dum flerem ad monumentum.
21. Ave maris stella, 2. p. Monstra te esse matrem.
22. Ave Maria ancilla sanctae trinitatis, 2. p. Ave Maria decus.
23. Ne projicias nos domine.

Andere Ausgabe:

(1550). Famosissimi Adriani | Willaert, Chori Divi | Marci . . , Magistri, | *MVSICA quinque Vocum*, | (quae . . . Motecta | nuncupantur.) | Noviter omni | . . . in | . . . aedita. | *Liber Primus.* | Bez. des Stb. und das Druckerzeichen ‖ Venetiis, | Apud Hieronymum Scotum | 1550. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik. Dieselben 23 Motetten wie in 1539c.

Exemplare in der Kgl. Bibl. in Berlin, Staatsbibl. in München und british Museum in London, sämtlich komplet.

1542. (Versal:) Cantvs | Adriani Willaert Mvsicorvm Omnivm | (Petit:) qui hactenus & noſtro & maiorum Euo floruerint, Longe, ac sine controuerſie principis | celeberrimi, & in preſenti Illuſtriſſime Reipublice venetiarũ in ede Diui Marci | Capelle Rectoris q. ementiſſimi, Muſicorum Sex vocum, quae vulgo | Motecta dicuntur, nuper omni ſtudio, omniq; indagine | In lucem editorum. | M. D. — Liber Primvs — XXXXII. ‖ Venetiis.

6 Stb. in kl. quer 4⁰. Nur der Cantus hat obigen Titel, die übrigen folgenden:

> Bez. d. Stb. | Il Primo Libro Di Motetti | Di M. Adriano a Sei | Nouamente poſto in luce. | M. D. — Gardane's Drz. — XXXXII. | Motetti primi di M. A. ſei. |

Dedik. an Marco Trivisano von Ant. Gardane, der es auch herausgegeben und gedruckt hat. (Sammelwerk 1542d.)

Exemplare auf der Kgl. Bibl. München, Univ.-Bibl. Jena, Hofbibl. Wien, sämtlich komplet. — Proske'sche Bibl. in Regensburg (fehlt 1. Stb.) und Univ.-Bibl. Königsberg (fehlt V. vox.)

Enthält (24) 35 Motetten inclusive der 2. Teile.

Von Willaert sind folgende aufgenommen:
Pater noster, p. 4 (1. Nr.)
Ave Maria, p. 6.
Verbum bonum, 2. p. Ave solem genuiste, p. 9.
Vocem jocunditatis, p. 12.
O beatum pontificem, p. 14.
Vidi sedere virum (In excelso throno), p. 16.
Ave virgo sponsa dei, 2. p. O Maria benedicta, 3. p. Igitur nos merito, p. 17.
Beatus laurentius, p. 20.
Obsecro Domine, 2. p. Qui regis Israel, p. 21.
O salutaris hostia, p. 23.
O gloriosa Domina, 2. p. Maria mater gratiae, p. 24.
Salva nos Domine, p. 26.
In diebus illis, 2. p. Et stans retro, p. 27.
Ego vox clamantis, 2. p. p. 31 (wohl nur fälschlich W. zugeschrieben, da der erste Teil dieser Motette Berchem zum Autor hat. Vide Sammelwerke bei Berchem unter „Factum est verbum").
Venator lepores, 2. p. At francisce, p. 32.
Domine Jesu christe, 2. p. O bone Jesu, p. 34.
Beata viscera, p. 40.
Regem regum, p. 46 (zweifelhaft, ohne Autor).

Die übrigen Motetten sind von Jachet berchem, Maistre Jan, Loiset pieton und Verdelot.

1545. Canzone Villanesche | Alla Napolitana Di M. Adriano | Wigliaret A Qvatro Voci | con la Canzona di Ruzante. | Con la gionta di alcune altre canzone uillanefche alla napolitana di *Francefco filueftrino* ditto chechin e di | *francefco corteccia* nouamente ftampate con le foe ftanze. | Primo Libro | A Qvatro — Gardane's Wappen — Voci ‖ Venetiis Apud Antonium Gardane. | M. D. XXXXV. | Bez. d. Stb. | Sammelwerk 1545f. 4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik. 15 Nrn. Je 3 von Silvestrino und Corteccia, die übrigen von Willaert.

Exemplare: Staatsbibl. München, kompl. — Bibl. Berlin: Basso. — Hofbibl. Wien: Tenor.

Andere Ausgabe:

(1548.) (Versal:) Tenor | Canzon Villanesche. | Alla Napolitana Di Messer | Adriano A Qvatro Voci | (Petit:) Con la Canzon di Ru-

zante | Libro — Druckerzeichen Scotto's*) — Primo ‖ In Vineggia Apprefso Girolamo Scotto. | M. D. XLVIII. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰. Komplet in der K. K. Hofbibl. in Wien. Aufser Willaert ist nur der eine Satz von Silvestrino darin: „O dio si vede chiaro cha per te moro.“ (Mitteilung des Herrn Fr. Xav. Wöber.)

Andere Ausgabe:

(1553.) Bez. des Stb. | Canzon Villanesche | . . . Di Messer | Adriano a Qvatro Voci | Con la Canzon . . . | A Qvatro — Drz. — Voci. ‖ In Venetia Appresso di | Antonio Gardano | 1553. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik. Enthält aufser Willaert nur den obigen Satz von *F. Silvestrino* (No. 8) und „Buccucia dolce“ von *Pierresson* (No. 12).

Das british Museum in London besitzt den Altus und Tenor. Mitteilung des Herrn William Barclay Squire.

Von Willaert, der stets nur mit „Adriano“ benannt wird, sind in allen drei Ausgaben folgende Gesänge:

pag. 1, Sempre mi ride sta.
pag. 2, O dolce vita mia, 2 Stroph. (La Canzon di Ruzante).
pag. 3, Madonn' io non lo so perche.
pag. 4, Cingarissimo venit'a giocare.
pag. 5, Vecchie letrose non valete.
pag. 6, Madonna mia fa famme, 2 Str.
pag. 7, 8, 10 von Fr. Silvestrino.
pag. 9, Un giorno mi prego.
pag. 11, A quand' a quand' havea.
pag. 12, O bene mio fa famm' uno.
pag. 13 und 15, drei Canz. von Fr. Corteccia.
pag. 14, Sospiri miei d'oime dogliorirosi.

„Le Vecchie per invidia“ in 1545 Corteccia zugeschrieben, in 1548 und 1553 dagegen Willaert.

1550. (Versal:) Cantvs | Di Adriano Et Di Iachet. | I Salmi Appertinenti Alli | (Petit:) Vesperi per tutte le Feste Dell' anno, Parte a versi, et parte Spezzadi | Accomodati da Cantare a uno et a duoi Chori, Nouamente | Posti in Luce, et per Antonio Gardane, con ogni | Diligentia ftampati et Corretti. | Primvs Chorvs. | (resp. Secvndvs Chorvs.) | Con Privilegio. ‖ In Venetia Appresso di | Antonio Gardane. | 1550. |

---

*) vide Schmid's Petrucci, Tafel, Figur 11.

8 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik., siehe Sammelwerk 1550a.

Exemplare: Proske's Bibl. in Regensburg: 7 Stb. Cant. II fehlt. — Univ.-Bibl. Königsberg, fehlt Tenor, die Angaben Müller's sind nicht genau, sowie sein Index unvollständig.

Eine 2te Ausgabe mit gleichem Titel erschien „con ogni | Diligentia | ristampati & Corretti. | Secvndvs Chorvs | . . . | In Ven." ib. | 1557. Proske's Bibl. besitzt vom Chorus II. den A. T. B.

Von Willaert befinden sich folgende Gesänge darin:

Donec ponam, VII. toni, 2. Vers, Dixit Dominus, p. 2.
Potens in terra, V. toni, 2. Vers, Beatus vir, p. 4.
Facta est Judaea, 2. Vers, In exitu, p. 8.
Quoniam confirmata est, VI. toni, 2. Vers, Laudate Dominum omnes gentes, p. 10.
Stantes erant pedes nostri, IV. toni, 2. Vers, Laetatus sum, p. 14.
Nisi Dominus custodierit, VI. toni, 2. Vers, Nisi Dnus. aedificaverit, p. 16.
Sit nomen Domini, I. toni, 2. Vers, Laudate pueri, p. 23.
Exquisita in omnes, I. toni, 2. Vers, Confitebor tibi, p. 24.
Quoniam confortavit, II. toni, 2. Vers, Laude Jerusalem, p. 26.
Fiant aures tuae, V. toni, 2. Vers, De profundis, p. 31.
Sicut juravit Dno., VIII. toni, 2. Vers, Memento Dne. David, p. 32.
Intellexisti cogitationes, VIII. toni, 2. Vers, Dne. probasti me, p. 34.
Ego dixi in excessu mentis, IV. toni, 2. Vers, Credidi, p. 36.
Tunc repletum est, VI. toni, 2. Vers, In convertendo, p. 38.

1555. Bassvs | I Sacri E Santi Salmi | Che Si Cantano A Vespro Et Compie- | ta Con li suoi Hinni Responsorij et Benedicamus Composti da l'eccellentissimo | Musico Adriano Vuillaert a uno Choro & a quatro voci Nova- | mente per Antonio Gardano stampati & corretti. | Con la gionta di dui Magnificat | A Qvatro — Drz. — Voci || In Venetia apresso di | Antonio Gardano. | 1555. |

Nur Bassus in quer 4⁰ bekannt im British Museum zu London (A. 569a).

Andere Ausgabe:

(1571.) (Versalien:) I Sacri Et Santi Salmi Che Si Cantano A Vespero Et Compieta (Petit:) Con li suoi Hymni, Responsorij, & Benedicamus, Composti da l'Eccellentiss: Musico Adriano Vuillaert à vno Choro, & a Quatro voci. | Nouamente con ogni diligentia Ristampati, | Con la gionta di dui Magnificat. | A Qvatro — Drkz. — Voci. | In Venetia Apresso li Figliuoli | di Antonio Gardano. | 1571. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰.

Exemplar: Kgl. Staatsbibl. in München, Mus. pr. 175/10. (Die Angabe der Zeilenabschnitte ist mir nicht genau mitgeteilt.)

Register zu Ausgabe 1555 nach dem Bassus:

Primi Toni: Dixit Dominus.
Secundi „ Confitebor tibi.
Tertii „ Beatus potens in terra.
Quinti „ De profundis.
Septimi „ Memento Domini.
Quarti „ Laudate pueri.
Sexti „ Letatus sum.
Tertii „ Nisi Dominus.
Octavi „ Lauda Jerusalem.
Ad Completorium: Jube domne (sic.)
Sexti Toni: Cum invocarem.
Primi „ In te Domine.
Septimi „ Qui habitat in adintorio.
Sexti „ Ecce nunc benedicite.
Antiphona: Miserere mihi.
Hymnus: Procul recedant.
Antiphona: Salva nos Domine.
In festivitatibus Beate Marie virginis Hymnus: Sumens illud.
In die nativitatis Domini Antiphone: Tecum principium.
Hymnus: Tu lumen.
Antiphona: Hodie Christus natus est.
Hymnus: Amatorem paupertatis.
Hymnus tempore quadragesime: Respice clemens.
Sexti Toni: Magnificat.
Magnificat.

Register nach 1571:

Vespro Primo.

In Nativitate Domini, Ad vesperas Psalmi consueti cum suis Antiphonis.
Dixit Dominus domino meo . 1
Confitebor tibi Domine . . 1
Beatus vir qui timet dominum 2
De profundis clamavi at te domine 3
Memento domine David . . 4
Antiphone. Tecum principium in die virtulis tue. cum reliquis 15
Hymnus. Tu lumen tu splendor 17
Ad Magnificat Antiphona:
Hodie Christus natus est . . 17
Benedicamus domino . . . 18
Vespro secondo della Madonna.
Dixit dominus domino meo . 1

Psalmorum.

Benedicamus in laude Jesu . 18
Ad completorium, Psalmi, Antiphone, cum suo Hymno, et versiculis.
Cum invocarem exandivit me deus 9
In te domine speravi non confundar 10
Qui habitat in adjutorio altissimi 11
Ecce nunc benedicite dominum 12
Antiphona, Miserere mihi domine
Hymnus:
Procul recedant somnia et noctium 13
Versiculi, In manus tuas domine 13
Nunc dimittis servum tuum . 14
Antiphona, Salva nos domine 14
Regina celi letare alleluja . . 14

Laudate pueri dominum . . 6
Letatus sum in his que dicta sunt mihi 7
Nisi dominus aedificaverit domum 7
Lauda Jerusalem dominum . 8
Hymnus, Sumens illud ave . 15
Hymnus, Amatorem paupertatis 18
Hymnus, Respice clemens . 18
Tempore Quadragesime et adventus.
Anima mea dominum, Sexti Toni 19
Alijs temporibus.
Et exultavit spiritus meus, Sexti Toni 20

1559a. Bez. d. Stb. | Mvsica Nova Di | Adriano Willaert | All' Illvstrissimo Et Eccel- | lentissimo Signor Il Si- | gnor Donno Alfonso | D' Este Prencipe | Di Ferrara. | (Titel in Abbildg.)

7 Stb. in hoch 4°. Rückseite der V. vox., unter Will.'s Portrait: In Venetia appreſſo di Antonio Gardano 1559.

2. Bl. Dedik. von *Francesco Viola* an obigen Herzog, gez. 15. Set. in Ferrara 1558. Inhalt: 29 Motet. zu 5, 6 und 7 Stim. und 21 italienische Madrigale zu 5, 6 und 7 Stim.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin: V. vox. (danach obige Beschreibung). — K. Staatsbibl. München, kompl.*) — Stadtbibl. in Hamburg, 5 Stb. unter 1558 katalogisiert. (Die Druckfirma wird oft übersehen und dafür die Jahreszahl der Dedikations-Unterschrift genommen.) — British Museum, kompl. — Kgl. Bibl. in Brüssel, fonds Fétis 1702: C. T. B. V. VI. VII. — Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 7 Stb. in Kopie. — Lyceum musicale in Bologna, kompl. — Bibl. in Modena: C. T. B. VI. VII. — Bibl. reale zu Neapel, kompl.

Seite Inhalt:

1. O admirabile commercium, 5 v.
   2. pars. Quando natus es.
   3. p. Rubum quem viderat Moyses.
   4. p. Germinavit radix Jesse.
   5. p. Ecce Maria genuit.
   6. p. Mirabile misterium.
   7. p. Magnum haereditatis
9. Miserere nostri Deus omnium, 5 v.
   2. p. Alleva manum tuam.
11. Sub tuum presidium, 5 v.
13. Beati pauperes spiritu, 5 v.
   2. p. Beati qui persecutionem.
15. Susinuimus pacem et non venit, 5 v.
   2. p. Peccavimus cum patribus.
17. Omnia, quae fecisti nobis dne., 5 v.
   2. p. Cognoscimus domine.

*) Der Katalog sagt: 8va vox fehlt (sic.).

Seite
19. Veni sancte spiritus, 6 v.
2. p. O lnx beatissima.
21. Avertatur obsecro domine, 6 voc.
2. p. Inclina Deus meus.
23. Alma redemptoris mater, 6 v.
2. p. Tu, quae genuisti.
25. Peccata mea domine, 6 v.
2. p. Quoniam iniquitatem.
27. Salve sancta parens, 6 v.
2. p. Virgo Dei genitrix.
29. Audite insulae et attendite, 6 v.
2. p. Et posuit o meum.
31. Aspice domine quia facta est, 6 v.
2. p. Plorans ploravit in nocte.
33. Pater peccavi in coelum, 6 v.
2. p. Quanti mercenarii.
35. Victimae paschali laudes, 6 v.
2. p. Dic nobis Maria.
37. Mittit ad virginem non, 6 v.
2. p. 4 v. (fehlt im 5tus).
3. p. Audit et suscipit puela.
41 Haec est dominus domini, 6 v.
2. p. Fundavit eam altissimus.
43. Huc me sidereo, 6 v.
2. p. 4 v. (fehlt im 5tus).
3. p. De me solns amor.
45. Praeter rerum seriem, 7 v.
2. p. Virtus sancti spiritus.
47. Inviolata, integra, et casta, 7 v.
2. p. Tua per precata dulcisona.
49. Benedicta es coelorum regina, 7 v.
2. p. Per illud ave prolatum.
51. Verbum supernum prodiens, 7 v.
2. p. Se nascens dedit.
53. Te Deum patrem ingenitum, 7 v.
2. p. Laus Deo patri.

Madregali.

56. O invidia nemica di virtute, 5 v.
2. p. Ne però che con atti.
58. Piu volte gia dal bel sembiante, 5 v.
2. p. Ond' io non potè mai.
60. Quando fra l'altre donne, 5 v.
2. p. Da lei ti vien l'amoro.
62. Laura mia sacra al mio, 5 v.
2. p. Ella si tace.

Seite

64. Mentre che'l cor da glia moroti, 5 v.
 2. p. Quel foco è morto.
66. Onde tolse Amor l'oro, 5 v.
 2. p. Da quali angeli mosse.
68. Giunto m'ha amor fra belle, 5 v.
 2. p. Nulla posso levar.
70. I begliocchi; ond' i fui percosso, 5 v.
 2. p. Questi son que begliocchi.
72. Io mi rivolgo in die, 5 v.
 2. p. Tal hor m'assale.
74. Aspro core e selvaggio, 6 v.
 2. p. Vivo sol di speranza.
76. Passa la nave mia, 6 v.
 2. p. Pioggia di la grimar.
78, I piansi; hor canto, 6 v.
 2. p. Si profund'era.
80. Cantai: hor piango, 6 v.
 2. p. Tengan dunque ver me l'usato.
82. In qual parte del ciel, 6 v.
 2. p. Per divina bellezza.
84. I vidi in terra angelici, 6 v.
 2. p. Amor, senno, valor.
86. Ove ch'i posi gliocchi, 6 v.
 2. p. Amor, e'l ver fur meco.
88. Pien d'un vago pensier, 6 v.
 2. p. Ben, s'io non erro.

Dialoghi.

90. Quando nascesti, Amor? 7 v.
91. Liete, e penso se, accompagnare, 7 v.
92. Che fai alma? che pensi? 7 v.
93. Occhi piangere; accompagnate, 7 v.

(Schluss folgt.)

Totenliste des Jahres 1886,

die Musik betreffend.

Abkürzungen für die citierten Musikzeitschriften:

Bock = Neue Berliner Musikzeitung.
Guide = Le Guide musical. Bruxelles, chez Schott frères.
Ménestrel = Le M. Journal du monde music. Paris, Heugel.
Musical world = The M. w. a weckly record of music. Lond. Novello etc.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschrift f. Musik. Lpz., Kahnt.
Ricordi = Gazetta music. di Milano.
Signale = S. für die musik. Welt. Lpz., Senff.
Wochenbl = Musikal. W. von Fritzsch in Lpz.

Abbiati, Francesco, Organist, st. 9. April in Lecco.

Ackens, Christian Felix, Lieder-Komponist, st. 18. März in Aachen.

Albert, Charles, Tanzkomponist, st. im Juni in London, 71 J. alt. (Vater des Pianisten Eugen d'Albert.)

Andia, Antonio Romero y, Musikhistoriker und Klarinettist, geb. 11. Mai 1815 zu Madrid, gest. 7. Okt. ebd. (Ricordi 317.)

Angri, Elena d', Altistin, st. im Nov. in Barcelona. (Signale 1100.)

Antoni, Giorgio d', Tenorist, st. im August in Rom.

Aoust, Marquis **Jules,** Dilettant, Komponist, st. 21. Januar in Paris (geb. gegen 1825).

Audran, Marius-Pierre, geb. zu Aix den 26. Sept. 1816, st. im Dez. zu Marseille, wo er Gesanglehrer am Konservatorium war. Einst Sänger an der komischen Oper zu Paris. (Guide 1887, 24. — Bock 1887, 31.)

Balle, Giovanni, Baritonist, st. im Juli zu Triest, 46 J. alt.

Baralle, Alphonse, Musikkritiker, st. 27. Dez. in Paris, 65 J. alt.

Battmann, Jacques-Louis, Organist und Komponist, st. 7. Juli zu Dijon, 68 J. alt. (Biogr. Ménestrel 267: st. 9. Juli.)

Beck, Henry, Hornist, organisierte in den Vereinigten Staaten Nord-Amerikas die Militärmusik und st. 15. Mai in Philadelphia, 75 J. alt.

Berg, F., Sänger und Chordirektor am Theater in Stockholm, st. Ende des Jahres daselbst, 83 J. alt. (Ménestrel 1887, 64. — Guide 1887, 32 unter F. Q. Berg.)

Bernardi, Antonio, Komponist, st. im Juni zu Bastia (Corsica).

Blitz, Frau **J.,** geb. Clementine Pyn, Sängerin, st. 24. Dez. zu Gent, 55 J. alt. (Guide 1887, 7.)

Böhme, Albert von, einst Hofopernsänger in Dresden, st. daselbst im Juli.

Bonnehée, Marc, Gesanglehrer am Pariser Conservatoire, st. 28. Febr. zu Passy bei Paris (geb. 2. April 1828 zu Moumours). (Ménestrel 111.)

Bordese, Ludovico, Komponist, geb. um 1825 zu Neapel, gest. 17. März zu Paris. (Biogr. im Ménestrel 128.)

Bottura, Giuseppe Carlo, Schriftsteller und Operntextdichter, st. im Jan. zu Triest. (Ménestrel 72.)

Boulanger, Fräulein **Marie,** Violinistin, st. im Mai zu Paris, 28 J. alt.

Bowling, John Pew, Organist und Dirigent, st. im Juli zu Leeds, 35 J. alt.

Bracker, Hans Jürgen, einst Musikdirektor in Schleswig-Holstein, st. 20. Jan. zu Neumünster, 88 J. alt.

Broer, Ernst, geb. 11. April 1809 in Ohlau (Schlesien), gest. 25./26. März in Tarnopol. In den 30er Jahren ein geschätzter Violoncello-Virtuose; während 40 Jahren Organist an der Dorotheenkirche und Regens chori im Ursuliner-Kloster zu Breslau. Von 1843—1884 Gesanglehrer am Matthias-Gymnasium ebd. Komponist zahlreicher kirchlicher Werke, als Messen, Vespern u. a. Schrieb auch 2 Oratorien. (Breslauer Ztg. No. 220 vom 28/3. 1886.)

Bürde-Ney, Frau **Jenny,** Sängerin, geb. 21. Dez. 1826 zu Graz, gest. 17. Mai zu Dresden. (Bock 166. — Signale 619.)

Buzzoni, Ottavio, Kapellmeister, st. im Aug. zu Novara.

Capriles, Giuseppe, Bassist, st. 6. April zu Pesaro.

Caron, Camille, Komponist, st. 11. März in Rouen (geb. 10. März 1825 ebd.)

Casella, Cesare, Violoncellist, st. in Lissabon.

Casiraghi, Cesare, Operetten-Komponist, geb. 31. Dez. in Crema, gest. im Nov. in Burni (Pavia), 48 J. alt.

Catchpole, Charles F. E., Hornist, st. im Nov. in London, 28 J. alt.

Cavaillé-Col, Vincent, (Bruder des berühmten Aristide), Orgelbauer, st. im Jan. in Paris.

Chiaromonte, François, Komponist und Gesanglehrer, geb. 26. Juli 1809 zu Castro Giovanni (Sicilien), gest. 15. Okt. zu Brüssel. (Guide 290. — Signale 983. — Ménestrel 380.)

Chissotti, Antonio, Komponist, st. im Okt. zu Bergentino (geb. 1814 in Casalmonferrato).

Chipp, Dr. **Edmond Thomas,** Organist und Komponist, geb. 25. Dez. 1823 in London, gest. 17. Dez. in Nizza. (Ménestrel 1887, Biogr. pag. 64, zeigt den 16. an, The musical times den 17.)

Choron, Stephane-Louis, Nicou-, geb. 10. April 1809 zu Paris, Kirchenkomponist, st. 6. Sept. zu Paris. (Guide 250. — Ménestrel 331.)

Chouquet, Adolphe-Gustave, geb. 16. April 1819 zu Havre, gest. 30. Jan. zu Paris, Conservator des Museums für Musikinstrumente in Paris und Musikhistoriker. (Biogr. im Ménestrel 76. — The musical World 198.)

Croisez, Pierre-Alexander, Harfenist und Komponist, st. 26. Juli zu Versailles (geb. 7. Mai 1814 zu Paris).

Dalbesio, Giuseppe, Komponist und Pianist, st. im Aug. zu Rivoli (früher lebte er in Turin).

David, Ernest, Musikschriftsteller, st. 3. Juni zu Paris, 61 J. alt. (Ménestrel 228.)

Decker, Franz, Dirigent des Klagenfurter Männergesangvereins, st. 8. April, 53 J. alt, in Klagenfurt.

Degele, Paul Eugen, Baritonist, geb. 4. Juli 1836 zu München, st. 26. Juli auf seiner Villa bei Dresden. (N. Z. f. M, 353.)

Delaporte, Eugène, einst Organist in Sens, später gründete er die Gesellschaft der Orpheonisten (siehe Guide 82), st. 21. Febr. zu Paris, 68 J. alt. (Ménestrel 112.)

Desiro, Domenico, einst Chordirektor, st. im April in Triest, 95 J. alt.

Dorian, Sophie, Sängerin, st. im Aug. in Nizza, 23 J. alt.

Duguet, Jules, Kapellmeister zu Lüttich, st. 14. Aug. zu Tilff bei Lüttich. (Guide 240.)

Dupony, Dirigent, st. im Nov. in Vichy, 56 J. alt.

Eberius, Heinrich, Opernsänger, später Musiklehrer, st. 13. Jan. zu Wiesbaden, 69 J. alt.

Ebingre, Rodolphe, Komponist und Dirigent, geb. 25. April 1836 zu Brüssel, gest. 25. Mai zu Uccle bei Brüssel.

Eliason, Eduard, geb. um 1811 in Frankenthal, gest. 17. Febr. in Frankfurt a/M., Violinist. (N. Z. f. M. 97.)

Erdmannsdörfer, Karl Eusebius, Violinist und Dirigent, geb. 14. Sept. 1810 zu Wöhrd bei Nürnberg, st. 31. Aug. in Nürnberg. (Signale 744. — Wochenblatt: st. am 12. Aug.?)

Falcone, Sabino, Komponist, st. im Juni zu Neapel, 41 J. alt.

Ferri, Nicola, Opernkomponist, später Gesanglehrer, st. 26. März zu London, 49 J. alt. (Ménestrel 188.)

Fradel, Karl, Komponist, geb. 29. Aug. 1821 in Wien, siedelte 1859 nach Amerika über und st. in New-York am 7. Nov.

Fritsch, Karl, Oboist und Lehrer am Konservatorium in Strafsburg, geb. 1852 daselbst, gest. im Nov. ebd.

Frye, Charles F., Organist an St. Andrew's- under Shaft und an King's College zu London, st. 30. Juli, 45 J. alt.

Gariboldi-Bassi, Frau **Rosalie,** Sängerin, st. 9. Mai zu Verona, geb. zu Mailand.

Giudici, G. B., Musikverleger (Firma: Giudici e Strada) in Turin, st. das. 28. Aug.

Gloggner, Karl, Gesanglehrer, st. 24. Dez. in Zürich.

Gobbaerts, Louis, Komponist, schrieb viel Tagesmusik unter den Namen: Streabbog, Ludovic und Lévy; die beiden letzten Namen werden im Le Guide p. 149 als nicht zutreffend bezeichnet.

Geb. 28. Sept. 1835 in Antwerpen, begraben 30. April zu St.-Gilles. (Ménestrel 188. — Guide 149.)

Graner, Robert, fürstl. Hofkapellmeister in Gera, st. 6. Aug. ebd., 67 J. alt. (Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* *Canal* in seiner „Della musica in Mantova" (Venez. 1881) erwähnt pag. 17 ein Buch von Baldassare Castiglione: „*Cortigiano*", gedruckt 1528, in welchem der Verfasser pag. 93 von der Lieblichkeit des Zusammenklanges von 4 „Viola da arco" spricht. Auf derselben Seite erwähnt Canal die beiden Instrumentenmacher *Giov. Jacopo dalla Corna* und *Zanetto Montichiaro*, die um 1533 in Brescia Violoni, Liuti, Lire und andere Saiteninstrumente verfertigten. Auch in Mantua lebte um 1497 im Kloster der Franziskaner ein ausgezeichneter Instrumentenmacher, der aber, wie es scheint, die Anfertigung nur zu seinem Vergnügen betrieb, er hiefs *Padre Dardelli* (ibid. p. 17, nicht Pietro). Fétis berichtet von einer Laute von ihm, die im Jahre 1807 der Maler Richard in Lyon besafs und mit seinem Namen gezeichnet war (vide Fétis' Biogr. unter Dardelli). Von Violinen ist also noch nirgends die Rede. Selbst von Ganassi kennen wir Schulen für Flöte, Viola und Violone (1533—1542), aber keine für die Violine.

* Van der Straeten schreibt im 7. Bande seiner La musique aux Pays-Bas p. 360, nachdem er aus einem Aktenstücke von c. 1556 die „Cytharaedi" der Kapelle Kaiser Karl V. angeführt hat, dass die Cythara in den Niederlanden im 16. Jahrhundert „synonym" (gleichbedeutend) mit der Viola sei. Im Spanischen hiefs sie „Vihuela d'arco" auch „viyuelas de arco" (ib. 246). Für die erstere Bezeichnung giebt er keinen Beweis, dagegen ist die zweite Benennung durch mehrfache Aktenstücke dokumentiert. Die erstere Bezeichnung möchte doch sehr anzufechten sein, da man im 16. Jahrhundert allgemein darunter die Lautenspieler verstand. Unter „Vihuela" verstand der Spanier im 16. Jahrhundert überhaupt jedes geigenartig gebaute Instrument. So erschien 1535 ein Buch von Luys Milan in Valencia über die „vihuela de mano." Ein Lauteninstrument mit 6 Saiten (ib. 384 mit Abbildung.) 1538 erschien ein ähnliches Werk von Luys Narbaez, wo es nur heifst „para tañer vihuela." Wahrscheinlich eine Guitarre, denn Straeten schreibt p. 385, Amphion sitzt auf einem Delphin, „joue d' une vihuela, en frottant les cordes du pouce de la main droite." Auf dem Titel eines Buches von Ruiz de Ribayaz von 1677 heifst es aber „de la guitara española y arpa. (Ibidem.)

* Was kann man wohl im 15., 16. und 17. Jahrhundert unter einem „succentor" verstanden haben? So heifst es in den Dokumenten von St. Donatien zu Brügge stets „er wurde zum succentor gewählt." Straeten versteht einen „Maitre de chant" darunter, also was wir heute einen Kapellmeister nennen. Im 17. Jahrhundert heifst es dann oft „magister cantus", z. B. Straeten p. 30, Dokument vom 21. März 1611 „admissus fuit ad officium magister cantus hujus ecclesie." Diesem Magister cantus kommt noch ein „Phonascus" hinzu. Pag. 36 im Straeten heifst es aber unter dem 29. Nov. 1684: „Musicus in phonascum hujus ecclesie."

Die Erklärung Riemann's für das Wort Phonascus genügt nicht, denn hier ist ein Amt mit dem Worte gemeint und nicht ein Komponist. Das Amt eines Komponisten an Hofkapellen im 15. und 16. Jahrhundert hiefs „Symphonista“, wie Isaac und Senfl benannt werden. Meiner Ansicht nach kann ein Phonascus nur ein Gesanglehrer sein, der fast an jeder gröfseren Kirche einst angestellt war. Demnach wäre ein Magister cantus dasselbe. Ein gegenseitiger Austausch der gemachten Erfahrungen wäre sehr erwünscht, damit wir über diese so oft vorkommenden Bezeichnungen endlich ins Klare kommen. Das Straeten'sche Quellenwerk: Maîtres de chant et organistes de St.-Donatien et de St.-Sauveur à Bruges, Bruges 1870, giebt eine reiche Auswahl von Ausdrücken zur Bezeichnung einstiger Ämter an Kirchenkapellen. Ich gebe noch einige Proben davon. Pag. 36: „DD. contulerunt officium phonasci Nic. Cambier, vicario hujus ecclesie.“ Oder „Lectus fuit libellus Jo. Bagenrieux, phonasci St. Petri Lovaniensis, quondam hic choralis (heifst wohl Choralist?), supplicantia assumi in phonascum huj. eccl.“ Seite 35 heifst es am 9. April 1674: „Ioa. Deschamps, capellano de gremio chori“, Seite 37 am 23/2. 1771: „Ad officium phonasci electus fuit D. Bened. Picart ejusdem ecclesie vicarius, musicus bassus.“ In den Dokumenten des Kapitels von St. Sauveur wird der Kapellmeister „regendus cantoriam“ genannt (Straeten ib. p. 42). Bei der Bezeichnung eines Sängers wenden die Alten stets das Wort „Cantor“ an, wie es auch in den Dokumenten der Kirche St. Sauveur, bei Straeten Seite 42 u. f. heifst, bis dann Seite 45 u. f. wieder „Magister cantus“ folgen. Straeten wirft die Bezeichnungen alle durcheinander und jeder ist bei ihm Kapellmeister. An St. Sauveur gab es in der Mitte des 16. Jahrhunderts auch einen Magister choralium, der aber oft den Posten eines M. cantus mit übernahm (ib. 48, 49). Am 29/3. 1557 lautet der Ausdruck bestimmter, hier heifst es „Magister choralium et cantus chori.“ Am 27/4. 1558 liest man: Bassecantori musico et choriste.“ „Musici chori praefectus“ ist die lateinische Formel für einen Kapellmeister. Pag. 54/55 heifst es bei Jean Flamme „phonascus et magister choralium.“ Dann p. 56 „cantor et phonascus.“ Auf Seite 57 sieht man, dass der Ausdruck „maître de chant“ gleich „Phonascus“ ist. — Am Ende obigen Werkes werden die „Regelen voor den Sanghmeester ende de Coralen der cathedrale Kerke van St.-Donaes binnen Brugghe“ (von 1643) mitgeteilt und ersieht man daraus, dass derselbe sich hauptsächlich um die musikalische und moralische Erziehung der Knaben zu kümmern und sie in allen Kirchengebräuchen zu unterrichten hatte. Jede Stunde des Tages vom Aufstehen bis zum Schlafengehen ist ihm vorgeschrieben inbetreff der Beschäftigung der Knaben. Wir haben uns daher die Thätigkeit eines Sangmeisters (Kapellmeister) alter Zeit ganz anders vorzustellen, als sie heute ist. Die eigentliche Direktion bei den Aufführungen fiel überhaupt weg; die kleinen Chöre von 8—12 Stimmen waren so eingeübt, dass jede weitere Leitung überflüssig wurde, seine Hauptsorge bestand also in der Erziehung; nur die eigentlichen Schulstunden hatte er nicht zu leiten, denn es heifst p. 63 unter 9: „Naer den ombyt (Frühstück) sullen zy hun begeven ter studie, ofte sullen gaen naer de latynsche schole is het saecko datter moet ghegaen worden. 10: Op de werckdaeghen sal sang-schole ghehonden worden van den elf heuren tot den twalven in de teghenwoordigheyt van den sanghmeester.“ Auch das Mittagsmahl soll „soo veel als het moghelyck is“ in seiner Gegenwart eingenommen werden. Er war also ein Erzieher wie etwa unsere heutigen Hauslehrer, nur dass die musikalische Ausbildung der Knaben, neben dem Dienste in der Kirche, seine Hauptaufgabe war.

* Stiehl (Carl): Lübeckisches Tonkünstlerlexikon. Herausgegeben von . . . Leipzig. Max Hesse's Verlag. 1887. In 8°. 2 Bll. und 19 Seiten. Die einzelnen Artikel sind in möglichster Kürze abgefasst, doch stets auf dokumentarische Grundlage gestützt und dies giebt dem Buche einen großen historischen Wert. Ein Verzeichnis der Werke ist den biographischen Notizen nicht beigefügt, außer bei Buxtehude, da es doch nur eine wertlose Wiederholung dessen gewesen wäre, was bereits in anderen Lexika zu lesen ist. Solange sich der Fundort eines Werkes nicht nachweisen lässt, ist die Anführung desselben nur eine Abschreiberarbeit und stimmen wir Herrn Musikdirektor Stiehl darin völlig bei. Möchten aber hierbei nochmals an alle Freunde der Musikgeschichte die Aufforderung richten, Verzeichnisse von öffentlichen und privaten Bibliotheken anzulegen und sie durch den Druck bekannt zu machen und zwar nicht nur der älteren Zeit, sondern bis in die neueste. Die Gesellschaft für Musikforschung ist stets bereit, Kataloge, die wissenschaftlich abgefasst sind, in den Monatsheften zu veröffentlichen.

* Das *Riemann*'sche Lexikon ist bis zur 18. Liefg. fortgeschritten und geht bis zum Worte Strauß.

* Herr *Paul de Witt* in Leipzig hat vor kurzem ein „Museum von altertümlichen Musikinstrumenten" in Leipzig (Thomaskirchhof 16) eröffnet, und ist dasselbe an den Wochentagen von 9—12 und 3—6 Uhr geöffnet. Es enthält drei Abteilungen: 1. Die Entwickelung der Klavierinstrumente, sowie der Harfe. 2. Die Blasinstrumente des 16. bis 19. Jahrhunderts. 3. Die Streich-, Rupf- und Schlaginstrumente, unter denen die verschiedenen Violen- und Lautenformen einen hervorragenden Platz einnehmen. Deutschland besitzt zwar manchen Schatz, doch unsere öffentlichen Sammlungen weisen nur ein und das andere Instrument auf. Hier ist dem Historiker endlich ein Feld eröffnet, wo er die eingehendsten Studien machen kann, denn nach England zu gehen ist nicht jedem möglich. Herr *de Witt* hat sich durch diese uneigennützige Handlung ein großes Verdienst erworben.

* Herr *Edmond Vander Straeten* würde uns sehr verbinden, wenn er von den beiden im 7. Bande seiner „La musique aux Pays-Bas" pag. 257 ff. erwähnten Übersetzungen von *Virdung*'s Musica getutscht (Basel 1511), die eine in französischer (Anvers 1529), die andere in niederdeutscher Sprache (Schoon boecxke 1568), beide ohne Autoren, die Titel in genauem Wortlaute, Format, Blatt- oder Seitenzahl, Druckfirma nebst Beschreibung des Druckes und Fundortes in französischer Sprache mitteilen wollte, um diese interessante Entdeckung in den Monatsheften zu veröffentlichen. Demnach würde das Virdung'sche Buch in vier verschiedenen Bearbeitungen existieren. Agricola brachte es in deutsche Verse, Luscinius übersetzte es in die lateinische Sprache und die beiden obigen bringen es in französischer und niederdeutscher Sprache. Die Redaktion.

* Herr Ernst Werra, Chordirektor in Mehrerau-Bregenz (Vorarlberg), beabsichtigt eine historische Sammlung katholischer Orgelsätze herauszugeben und bittet um gefällige Beiträge. Besonders sucht er nach Orgelsätzen von Johann Caspar Ferdinand Fischer, von denen er die Ariadne Musica 1715 und den Blumenstrauß (ohne Jahr) besitzt. Das Joachimsthalsche Gymnasium besitzt noch „Musikalisches Blumen-Büschlein oder . . . Schlag-Wercklein" (s. a.) und in Ms. 68 Fugen.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 7. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 2.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Adrian Willaert.

(Rob. Eitner.)

(Schluss.)

1559b. (Versal:) Tenor. | Fantasie Recercari | Contrapvnti. A Tre Voci Di | (Pet.:) M. adriano & de altri Autori appropriati per Cantare & Sonare d'ogni | forte di Stromenti, Con dui Regina celi, l'uno di M. adriano & l'altro | di M. cipriano, Sopra uno medeſimo Canto Fermo, Nouamente | per Antonio Gardano riſtampati. | Libro — Drz. — Primo ‖ In Venetia Apreſſo di | Antonio Gardano. | 1559. |

3 Stb. in kl. quer 4°, ohne Dedik. Sammelwerk 1559f.

Exemplar: Kgl. Bibl. München, kompl. Aufser 1 Regina, 3 voc. sind die Recercari 1—8 und 10 von Willaert.

Andere Ausgabe:

(1593.) Basso | Fantasie Recercari | Et Contrapvnti A Tre Voci, | Di Adriano & de altri Autori, appropriati per Cantare & Sonare | d' ogni sorte di Stromenti, Con due Regina celi, l'uno | di Adriano & l'alto di Cipriano, Sopra | vno medesimo Canto Fermo | Nouamente con ogni diligenza Ristampate. | Drz. ‖ In Venetia Appresso Angelo Gardano. | M.D.LXXXXIII. |

Das british Museum besitzt den Cantus und Bassus. Der Inhalt besteht, wie die Ausgabe von 1559b (vide Bibliogr. der Musik-Sammelwerke 1559f), aus 2 Regina coeli und 15 Recercar von denselben Komponisten wie dort.

Die 8 Ricercari von W. befinden sich auch in einem bisher unbekannt gebliebenen Sammelwerke, welches schon 10 Jahre früher als das von 1559 erschien, betitelt:

Fantesie, Et Recerchari | A Tre Voci, Accomodate | Da Cantare Et Sonare Per Ogni In- | strumento, Composte da M. Giuliano Tiburtino | da Tieuoli, Musico Eccellentiss. Con La Gionta Di Alcvni | altri Recerchari, & Madrigali a tre Voce, Composti | da lo Eccellentiss. *Adriano Vuigliart,* | Et *Cipriano Rore* suo | Discepolo. | Con Somma Diligentia Stampati, | Et da gli proprij exemplari estratti, | Nouamente posti in luce. | Can — Drz. — tvs. || Venetiis, Apvd | Hieronymum Scottum. | M.D.XLIX. |

3 Stb. in kl. quer 4°, ohne Dedikation.

Exemplar im british Museum, komplet.

Tovola De Fantesie, | Et Recerchari a Tre Voci, | Composti da lo eccell. Musico M. Giuliano | Tiburtino da Tievoli. |

Ut re mi fa sol la . . . 1.
La sol fa mi fa re la . . . 2.
Fa re mi re sol mi fa mi . . . 3.
Fa mi fa re ut . . . 4.
Sol sol sol ut . . . 5.
Ut mi fa ut fa mi re ut . . . 6.
Re ut fa re fa sol la . . . 7.
Re ut re fa mi re . . . 8.
Ut fa mi ut mi re ut . . . 9.
Re fa mi re la . . . 10.
Ut re mi ut fa mi re ut . . . 11.
La sol fa re mi . . . 12.
Fantasia . . . 13.

Tavola De' Madrigali | de diversi Eccellentiss. Autori. |

O felice colui, *Baldessar Donato*, 14.
Grave penn' in Amor, *Cipriano Rore*, 15.
Se'l veder soi, *Adriano Vuigliart*, 16.
Io dico & dissi, *Cipriano Rore*, 18.
Sur le joly jonc, *Adriano Vuigliart*, 19.
Tutt' il di piango, *Cipriano Rore*, 20.
Sasso che pur, Secunda pars, 21.
Ite caldi sospiri, *Nadal*, 22.
Dir si puo ben, Secunda pars, 23.
Amor che vede, *Nadal*, 24.

Tavola Delle Ricer- | chate di M. Adriano Vuigliart. |

Adriano Vuigliart, 26—33. (Mittlg. des Herrn W. B. Squire.)

1560. CINCQVIESME LIVRE DE CHANSONS | composé a troys parties par M. Adrian vvillart nouuellement | Imprimé en troys

vollumes. | PREMIER (Drkz.) DESSVS. ‖ A PARIS. | De l'imprimerie d' Adrian le Roy, & Robert Ballard, Imprimeurs du Roy, | rue S. Jean de Beauuais . . . 1560. | Auec priuilege . . . |

3 Stb. in sehr kleinem Format, 4 Bll. auf den Bogen: I. Dessus. Second Dessvs. Concordant.

Inhalt:

Allons allons gay.	Fol.	2.
As tu point veu la viscontine.	,,	10.
Baysez moy tant tant.	,,	8.
Dessus nostre treille de may.	,,	3.
He dieu Helaine.	,,	12.
Jean Jean quand tu t'en yras.	,,	4.
J'ayme par amours.	,,	6.
J'ay veu le regnard.	,,	7.
Je ne ſçauroye chanter.	,,	16.
La rousée du moys de may.	,,	13.
La ieune dame.	,,	18.
Or suis-ie bien au pire.	,,	5.
Perrot viendras tu au nopčes.	,,	19.
Quand le ioly Robinet.	,,	9.
Qui la dira.	,,	12.
Qui eſt celny.	,,	14.
Qui veult aymer.	,,	17.
Site don dieu.	,,	15.
Vous marchez du bout du pied.	,,	11.

Einzig bekanntes Exemplar in der K. K. Hofbibl. zu Wien. Mitteilung des Herrn Frz. Xav. Wöber.

Sämtliche 19 Chansons erschienen bereits 1536 in dem Sammelwerke „La Courone et fleur des Chansons a troys. Venetia per Anthoine de Blabate. Intagliato per Andrea Anticho da Montoua." (Bibliogr. 1536 b.)

1561 a. (Versal:) Hadriani Willaert Mvsici Excellentissimi | Moteta Qvatvor, Qvinque, Et Sex | (Petit:) Vocum, nunc primum in lucem ędita. | LIBER PRIMVS | Bez. d. Stb. | Drkz. ‖ LOVANII. | Apud Petrum Phalesium Bibliopol. Jurat. M.D.LXI. | Cum Gratia & Priuilegio.

5 Stb.: C. A. T. B. V. & VI. vox in kl. quer 4⁰ auf der Staatsbibl. München; im Cantus No. 1 und 2 defekt.

Inhalt:

1. Domine quid multiplicati sunt, 4 v.
2. Dilexi quoniam exaudiet, 4 v.
3. Confitebor tibi Domine, 4 v. 2. p. In quacunque die. 3. p. Si ambulavero.

4. Recordare Domine, 4 v.
5. O admirabile, 5 v.
6. Quando natus es, 5 v.
7. Rubum, quem viderat Moyses, 5 v.
8. Germinavit radix Jesse, 5 v.
9. Ecce Maria genuit nobis, 5 v.
10. Mirabile misterium, 5 v.
11. Magnum haereditatis, 5 v.
12. Miserere nostri Deus, 5 v.
13. Sub tuum praesidium, 5 v.
14. Beati pauperes spiritu, 5 v.
15. Sustinuimus pacem, 5 v.
16. Omnia quae fecisti nobis, 5 v.
17. Veni sancte spiritus, 6 v. 2. p. O lux beatissima.

1561b. (Versal:) Hadriani Willaert Mvsici Excellentissimi | Moteta Cvm Sex Et Septem Vocibvs. | (Petit:) Nunc primùm in lucem aedita. | LIBER SECVNDVS. | Bez. d. Stb. | Drkz. | (Firma wie beim 1. Buche.)

Kgl. Staatsbibl. in München besitzt den C. A. T. B. V. & VI. vox in kl. quer 4°.

Inhalt:

1. Avertatur obsecro domine, 6 v.
2. Alma redemptoris mater, 6 v.
3. Peccata mea domine, 6 v.
4. Salve sancta parens, 6 v.
5. Audite insulae, 6 v.
6. Aspice domine, 6 v.
7. Pater peccavi in coelum, 6 v.
8. Victimae paschali laudes, 6 v.
9. Mittit ad virginem, 6 v.
10. Haec est domus domini, 6 v.
11. Huc me sidereo descendere, 6 v.
12. Praeter rerum seriem, 7 v.
13. Inviolata integra et casta, 7 v.
14. Benedicta es coelorum regina, 7 v.
15. Verbum supernum prodiens, 7 v.
16. Te Deum patrem ingenitum, 7 v.

Beide Bücher sind außer den 4 stimmigen ein Abdruck aus 1559 a.

1563. Madrigali a quatro voci di Adriano Willaert, con alcune napolitane, et la Canzon de ruzante, tutte racolte insieme, coretti e novamente stampati. Bez. d. Stb. | Vinegia, Girolamo Scotto. 1563. 4 Stb. in kl. quer 4°.

Kgl. Bibl. zu Brüssel, fonds Fétis No. 2218; C. T. B.

Madrigali:

Qual piu divers' et nuova cosa, a carte	2
Quante volte diss'io	3
*Lagrime mesti	4
Gia mi gaudea	5
Chi volesse saper	6
Cosi vincet' in terra	7
Oime il bel viso	8
*Con dogli'e con pieta	9
Qual anima ignorante	10
Signora dolce io te vorrei	11
Amor mi fa morire	12
Quando gionse per gl'occh'al cor madonna	13
Grat'e benigna donna	14
Madonna'l bel desire	14
*Madonna mia gentile	15
*Amor tu sai pur fare	16
*Se la dura durrezza in la mia donna dura	16
*Voi sapete ch'io v'amo	17
*Non piu ciance madonna	18
*Madonna ohime per qual cagion hauete	18

Canzon Napolitane:

Madonna io non lo so perche lo fai	19
Cingarissime	20
Madonna mia famme	20
A quando	21
O bene mio fa	21

Canzon di Ruzante:

*Zoia gentil che per secretà via	22
*Occhio non fu giamai	23
*Quando d'oro vien.	

Die mit einem * bezeichneten kommen in der Bibliographie der Sammelwerke nicht vor, die übrigen sind aus 1537a, 1540i, 1542h und aus der hier Seite 100 von 1545 beschriebenen Canzonen-Sammlung.

Mitteilung des Herrn Direktor Ed. Fétis in Brüssel.

Totenliste des Jahres 1886,

die Musik betreffend.

(Fortsetzung.)

Grell, Eduard August, alter Direktor der Berliner Singakademie, st. 10. Aug. in seiner Sommerwohnung in Steglitz bei Berlin. (Bock 257. — N. Z. f. M. 374 u. 541.)

Grosse, F. W., geb. 1824 in Sachsen, st. im Dez. in London. Oboist seit 1848 in der Konzert-Halle.

Guelbenzu, Juan Maria, Pianist u. Komponist, geb. 27. Dez. 1819 (Ménestrel: 1829) zu Pampelona, st. 8. Jan. in Madrid. Le Guide zeigt ihn anfänglich unter dem Namen **Zwelbenz** an, wie auch die deutschen Musikztg. (Ménestrel 72. — Guide 48.)

Guerini, Luigia Arancio-, Primadonna, geb. zu Palermo 1835, st. 23. Juli zu ?.

Guillaume, Lambert, Komponist, Violinist, Gesanglehrer, geb. 28. Okt. 1816 in Lüttich, st. ebd. im Nov.

Haering, Anton, Organist a. d. Kathedrale in Genf, geb. 16. Jan. 1825 in Aesch (Baselland), st. 14. Nov. in Genf. (Biogr. Schweiz. Musikztg., p. 207.)

Hall, R. W., Organist, geb. 1808 und st. 16. Febr. zu Hall.

Hatton, John Liphot (schrieb auch unter dem Namen Czapek), Komponist und Dirigent, geb. 12. Okt. 1809 in Liverpool, st. 20. Sept. zu Margate (England). (The times musical 607. — Monthly musical record 225.)

Heilbronn, Marie, verheiratete Vicomtesse de Lapanouse, einst Sängerin, geb. um 1847 zu Lyon, st. 31. (30.?) März zu Nizza. (Guide 116.)

Hennin, Frau **Iweins d',** Sängerin, geb. 28. März 1814, st. im Dez. zu Passy bei Paris.

Heurung, Anton, Chordirektor, st. 2. Nov. in Stuttgart. (Signale 1080.)

Hofman, Charles-Henri-Emile, Dirigent, geb. 2. Dez. 1848 zu St. Josse-ten-Noode, st. 31. Aug. zu Brüssel.

Huber, Joseph, Violinist u. Komponist, geb. 17. April 1837 zu Sigmaringen, st. 23. April zu Stuttgart (22. April ist falsch. Schweiz. Musikztg. 97, Biogr. — N. Z. f. M. 229, Nachruf. — Wochenbl. 257, Biogr.).

Jacquart, Léon-Jean, Violoncellist, st. 27. März zu Paris (geb. 3. Nov. 1826 ebd.).

Jimmerthal (nicht Simmerthal oder Zimmerthal), **H.,** Organist, Orgelbauer u. Musikschriftsteller (über Buxtehude 1877), st. 17. Sept. in Lübeck, wo er 1809 geb. war.

Jorez, Louis-Jean-Lambert-Charles, Gesanglehrer, als Kritiker zeichnete er mit „Luigi“, geb. 23. Juni 1828 zu Brüssel, st. 22. Nov. in Schaerbeek b. Brüssel. (Guide 360.)

Jourdan, Charles-Louis-Philippe, Tanzkomponist, st. Ende d. J. (?) zu Paris.

Jouvin, Benoit-Jean-Bapt., Kritiker, zeichnete seine Artikel mit Bénédict, st. 14. Nov. zu Rueil bei Paris.

Jüllig, Franz, Komponist, Freund Rob. Schumann's, geb. um 1813 zu Ettlingen (Baden), st. 17. Mai zu Wien. (Signale 728.)

Kafka, Joh. Nepomuk, seichter Salon-Komponist, st. 23. Okt. in Wien, 67 J. alt.

Kennedy, David, Baritonist, geb. 15. April 1825 zu Perth (Schottland), st. 13. Okt. zu Stratford (Canada). (Guide 310.)

King, Donald William, einst Tenorist, st. im Juli in London, 75 J. alt.

Kirchhoff, C. L., Musikhändler in Bern, st. 4. Jan.

Köhler, Louis, Musikschriftsteller, Komponist, Theoretiker, einer der fleifsigsten Musiker, der sich jedes Fach dienstbar machte, manches Brauchbare aber nichts Hervorragendes leistete, st. 15./16. Febr. zu Königsberg i./Pr. (Lessmann, Allg. Musikztg., Berlin, p. 95. — Signale 273. — N. Z. f. M. 99.)

Koenig, Joseph Fidèle, Tenorist, später Gesanglehrer, geb. 26. Febr. 1817, st. 18. Okt. zu Paris.

Kupfer, Wilhelm, Violinist am Hoftheater in Wien, st. 29. März hochbetagt.

Lalanne, Fräulein J.-M. de, Pianistin, st. im Aug. zu Paris, 56 J. alt.

Langenbach, Julius, Dirigent, st. 8. Sept. zu Bonn.

Lapommeraye, Fräulein Célina, auch unter dem Namen Rosa Bell, Sängerin, st. im April zu Nizza.

Lasalle, Albert de, Musikschriftsteller, st. 24. April zu Paris, 52 J. alt. (Ménestrel 180, Biogr., schreibt aber fälschlich st. 24. März.)

Lebel, Jean-Louis, Gesanglehrer, geb. 7. Febr. 1813 zu Paris, st. im März ebd.

Ledent, Félix-Etienne, Komponist und Pianist, st. im Aug. zu Lüttich (geb. ebd. 20. Nov. 1809).

Lejeune, Louis, Organist, st. im März zu Paris.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* Herr Prof. Gustav Engel veröffentlicht in der Bock'schen Neuen Berliner Musikzeitung einen sehr interessanten Artikel über das von Heinrich Bellermann herausgegebene Buch: *Eduard Grell*, Aufsätze und Gutachten über Musik (Berlin 1887, J. Springer). Es erscheint fast wie eine Strafe des Schicksals, dass ein so eingefleischter Verächter aller und jeder Instrumentalmusik, selbst derjenigen, die

nur als Begleitung zum Gesange dient, der jeden Klavierspieler noch unter einen Instrumentenstimmer setzt und ihm den Namen eines Tonkünstlers kurzweg abspricht, 34 Jahre lang Organist sein musste oder wollte und 25 Jahre einem Gesanginstitute vorstand, welches nur Werke mit Begleitung zu Gehör brachte. Der soeben erschienene Katalog seiner Bibliothek illustriert seine Ansichten noch auf andere Weise, denn kein Werk von Palestrina oder eines anderen aus der altklassischen Periode, aufser einigen wenigen Bänden neuerer Sammelwerke älterer Kompositionen, enthält derselbe, dagegen 386 Werke Instrumentalmusik und wohl ebensoviel Gesangwerke mit Instrumentalbegleitung.

* Das 2. Heft der Vierteljahrsschrift 1887 bringt einen sehr wertvollen Artikel von *Frz. Xav. Haberl* über die römische schola cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Er enthält die ersten dokumentarischen Nachrichten über die einstige erste Kapelle der Welt. Der darin aufgespeicherte Stoff ist für die Musikgeschichte von hohem Wert.

* Die im Mai ausgegebenen Mitteilungen der Musikalienhandlung *Breitkopf & Haertel* in Leipzig ist wieder sehr reich an neuen Verlagsartikeln und Fortsetzungen alt- u. neuklassischer Ausgaben. Das Sammelwerk: „Alte Meister“ reicht bereits bis zu No. 67 und bringt von 61—66 zwölf Toccaten von Frescobaldi. Die Sammlung „Aus alten Zeiten“, 12 No., enthält kleinere Piecen für Violine bearbeitet und mit einer Pianofortebegleitung versehen von Bach, Lully, Couperin, Purcell, Muffat, Scarlatti u. a. Von Palestrina's Gesamtausgabe ist der 24. Band Messen unter der Presse. Ebenso wird der 4. Band von Heinr. Schütz als nächst erscheinend verkündet. Auch von Grétry ist der 7. Band: Anacréon chez Polycrate bald zu erwarten. Franz Schubert's Gesamtausgabe ist ebenfalls im stetigen Fortschreiten begriffen. Gustav Jansen hat eine „Neue Folge“ Briefe Rob. Schumann's herausgegeben, welche die Zeit von 1828—1854 umfassen.

* Der in No. 6 angezeigte Katalog von Leo Liepmannssohn ist erschienen und enthält sehr viel Wertvolles, besonders im Instrumentalfache. Von älteren Drucken ist besonders das spanische Tabulaturbuch von Milan, 1535, von groſser Seltenheit.

* Auf die schon mehrfach an die Redaktion gerichtete Frage: Erscheint in Frankreich nicht ein ähnlicher Monatsbericht neuer Erscheinungen im Buchhandel wie die Monats- und Jahresberichte von Hofmeister in Leipzig, ist dieselbe nun imstande Antwort zu erteilen. Schon seit 76 Jahren giebt die Vereinigung unter der Adresse „Au Cercle de la librairie“, boulevard Saint-Germain, 117, Paris, eine „Bibliographie de la France, Journal général de l'Imprimerie et de la librairie; publié sur les Documents fournis par le Ministère de l'Intérieur. (Paraissant tous les samedis)“ heraus. Preis jährlich 24 fr., halbjährig 13 fr. fürs Ausland. Allerdings ist hierin nicht die Musik allein vertreten, sondern die gesamte Literatur. Bücher über Musik sind eingereiht in die übrige Literatur, während die praktische Musik eine besondere Abteilung einnimmt. Die Titel sind ausführlich und mit Sorgfalt hergestellt. Hierbei sei zugleich auf ein Werk aufmerksam gemacht von dem soeben der 3. Band erscheint: A. Laporte's Bibliographie contemporaine . . . depuis 1800 jusqu' à nos jours. Paris, libr. Vieweg. In 8°. 320 pp. Enthält die Buchstaben Cuc—Dro.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 8. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 3.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 9.

Jacob Archadelt.

(Rob. Eitner.)

Das dokumentarische Material über Archadelt's Lebenslauf ist immer noch sehr lückenhaft und den in den Monatsheften XV, 142 mitgeteilten Daten ist kaum noch etwas hinzuzufügen. Was die Rechtschreibung seines Namens betrifft, die bisher Arcadelt lautete, so habe ich auf Grund der hier folgenden Bibliographie seiner Werke, die gebräuchlichere Form Archadelt gewählt, denn 24mal kommt die Schreibweise Archadelt, 3mal Arcadelt und 4mal Arcadet vor — die letztere Schreibart in französischen Drucken. Auch das Diarium der päpstlichen Kapelle notiert ihn stets unter der oben gewählten Schreibweise. Herr *Haberl* erwähnt zwar in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft III, 273, Anm. 3, dass er sich selbst das eine Mal mit Arcadelt unterzeichnet hat*), doch legte man einstmals wenig Wert auf eine bestimmte Namensschreibung, so dass selbst Druckereibesitzer ihre Firma einmal so, das anderemal so zeichneten. Wechselt doch z. B. Gardane in den Jahren 1553 und 1554 mit der Schreibweise Gardano, so dass man den Namen einmal mit *e*, das anderemal mit *o* findet, bis er dann schließlich nur mit Gardano zeichnet. — Archadelt lebte vor 1539 am Hofe zu Florenz, was in den Ragionamenti von Bartoli bezeugt und von La Fage und Straeten wiederholt wird. (Straeten in La musique aux Pays-bas VI, 322.)

*) Im Straeten, La mus. aux Pays-Bas VI, 369 findet sich das Facsimile.

1539 im Februar trat er dann in die Capella Julia in Rom ein und fügt Straeten (ib. 358) hinzu, dass er angeblich damals 25 Jahr alt gewesen sein soll, so dass er also 1514 geboren wäre. Die aktenmäfsige Aufzeichnung nennt ihn: Jacobus Flandrus (nicht Jacomo Fiammingo wie Straeten schreibt. Siehe Haberl l. c. p. 277). Archadelt wird vom Juli bis November „*magister capellae*“ genannt und war mit diesem Amte zugleich der *magister puerorum*, d. h. der Lehrer für den Musikunterricht der Knaben verbunden. Die Sänger der Capella Julia hatten den Dienst im St. Peter zu versehen, während die Privatkapelle des Papstes den Namen Capella sistina (sixtinische Kapelle) führte. Da der Dienst in der ersteren sehr anstrengend und der Gehalt gering war, so strebte jeder Sänger danach, in die päpstliche Kapelle (sixtinische) zu gelangen, wo der Dienst leichter und die Einnahmen bessere waren (Haberl l. c. 234, 249, 277). Auch Archadelt wird am 30. Dez. 1540 in die letztere aufgenommen. Aufser dem *Magister capellae* besafs die päpstliche Kapelle einen *Decanus*, *Abbas* und einen *Punctator*. 1544 erhielt Archadelt die Stellung eines Abbas oder Camerlingo, verzichtete am 11. Jan. 1545 auf dieselbe, blieb aber ferner als Sänger in der Kapelle, denn er unterzeichnet am Ende des Jahres die Statuten der Kapellmitglieder. Nach Straeten quittierte er den Dienst am 27. Juli 1549, doch nennt ihn noch 1551 (siehe 1539a Ausgabe 1551) Gardane „Cantor de la Cappella del Papa.“ (Siehe das Nähere M. f. M. XV, 142.) Seinen Übertritt in den Dienst des Kardinals Karl von Lothringen erfahren wir aus dem Titel zu den Missae tres von 1557 und zwar bekleidete er dort den Kapellmeisterposten. Da der Kardinal bis 1560 in Paris lebte und Archadelt bald nach 1557 gestorben zu sein scheint, so ist es möglich, dass Paris sein letzter Aufenthaltsort war. Doch schwebt über dieser Periode seines Lebens noch völliges Dunkel. Die französischen Musikschriftsteller könnten sich um die Geschichte der Musik sehr verdient machen, wenn sie ihre Archive nach Nachrichten über Musiker älterer Zeit durcharbeiten und durch den Druck bekannt machen wollten, so wie die Italiener neuerdings mit anerkennenswertem Eifer ihre Archive durchstöbern und vorzügliche Quellenarbeiten geliefert haben.

Archadelt ist als Komponist, besonders im geistlichen Tonsatze, von Ambros im 3. Bd. seiner Musikgeschichte pag. 593 (576) trefflich gezeichnet und er stellt ihn mit Recht unter die ersten Meister der Blütezeit des 16. Jahrhunderts. Nur in einem Ausspruche irrt er, wie mir Herr Dr. *Boecker* in Fischeln mitteilt, wo er von der

Missa *de Beata Virgine* spricht und sich in einer Anmerkung dahin äufsert, dass dieselbe im Gloria die gebräuchlichen Texteinschiebungen (Texteinschube sagt Ambros) nicht enthält. Dies ist ein Irrtum Ambros', denn die Einschiebungen sind auch hier vorhanden. Der oben genannte Herr besitzt die Messen Archadelt's, sowie die von *Morales* in Partitur und ist voller Lobes über beide Meister. Sie sind, sagt er, die Leitsterne und Quellen gewesen, wonach Palestrina sich gebildet hat.*) Seine hervorragende und geradezu stilbildende Bedeutung als Madrigalist, habe ich schon in der Bibliographie Willaert's pag. 86 hervorgehoben. Eine wunderbare schwärmerische und sehnsuchtsvolle Stimmung tönt aus ihnen uns entgegen. Er verschmäht jedes kontrapunktische Kunstmittel aufser kleinen imitatorischen Einsätzen und die stete Wiederholung des letzten Verses jeder Strophe, die wie ein Abgesang klingt, giebt ihnen fast einen volkstümlichen Anstrich. Dass Archadelt Niederländer ist, vergisst man vollständig; er geht völlig im Wohlklange und der stimmungsvollen Klangschönheit auf. Die Madrigale zeigen in ihrer festen Gestaltung und dem bewussten Ausdrucke eine Vollendung, als wenn sie längst vorbereitete Formen wären und doch datiert ihre Entstehung erst eine kurze Zeit. Die künftige Zeit hat auch nichts daran geändert und bis in den Anfang des 17. Jahrh. bildet das Archadelt'sche Vorbild das Muster für alle Arbeiten in diesem Stile. Damit sei aber nicht gesagt, dass Archadelt der Erfinder des Madrigals sei, denn noch bleiben uns *Verdelott* und *Naich* als frühere Schöpfer desselben zur Untersuchung übrig.

Die nun folgende Bibliographie der Druckwerke Archadelt's ist durch die freundliche Hilfe der Herren Dr. Laubmann in München, Will. Barclay Squire**) in London und Frz. Xav. Wöber in Wien entstanden und gebührt den Herren ein grofser Teil des Verdienstes, dass sie zu solchem Umfange angewachsen ist.

Bibliographie der Druckwerke Archadelt's.

1539 a. (Versal:) Tenor. | Il Primo Libro Di Madrigali d'Archadelt a | qvatro con nvova gionta im- | pressi. | Vignette. | Con gratia et privilegio. |

*) Derselbe Herr macht mich auch darauf aufmerksam, dass die von Kade im 5. Bande von Ambros' Musikgesch. p. 212 mitgeteilte Lamentation von *Eleazar Genet* in dem Pariser Drucke von 1557 (siehe Bibliogr. der Musik-Sammelwerke 1557 d) bedeutende Varianten gegen seinen Abdruck aufweist.

**) Auf pag. 86 ist der Name durch ein Übersehen bei der Korrektur unvollständig mitgeteilt worden.

Am Ende: In Venetia Nella Stampa d'Antonio Gardane. | Nellanno del Signore M.D.XXXIX. | Drkz. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰. Dedik. an Monsignor Leone Orsino Eletto di Fregius von A. Gardane.

Exemplar: Kgl. Bibl. in München komplet.

Die Dedikation beginnt mit den Worten: Si toglieva Il suo debito a la gloria del Divino Arcadelte. Gegen das Ende derselben erfährt man, dass dies die um 10 Madrigale vermehrte zweite Ausgabe von Gardane ist und dass ihm ein Drucker in Mailand die erste Ausgabe sehr fehlerhaft nachdruckte (non senza scorno di quegli Stampatori, chi ristampatigli in Milano). Die Fehler, sagt er ferner, die sich in meiner ersten Ausgabe vorfinden, sind mehr durch die Sorglosigkeit meines Komponisten, als durch mich entstanden. Fétis setzt die erste Ausgabe ins Jahr 1538, giebt aber nichts Näheres an.

Die Ausgabe enthält 60 Madrigali in folgender Ordnung:

1. Il bianco e dolce cigno et io piangendo.
2. Pungente dardo che'l mio cor consumi.
3. In justissimo amore che val l'unico.
4. Ragion e ben ch'alcuna volta io canti.
5. Non ch'io non voglio mai altro.
6. Io vorrei pur fuggir crudel' amore.
7. Voi ve n'andat'al cielo occhi beati.
8. Occhi miei lassi mentre ch'io vi giro.
9. Ancidetemi pur grievi martiri.
10. Dhe come pur al fin lassa vegg' io.
11. Sapete amanti perch' amore.
12. Madonna s'io v'offendo per don.
13. Nova donna m'apparve di belta.
14. Io ho nel cor un gelo, che quanto.
15. Quando co'l dolce sono s'accordon.
16. Se vi piace Signora il mio dolore.
17. Che piu foc' al mio foco che piu.
18. Non piu ciance madonna.
19. Perche non date voi donna crudele.
20. O s'io potessi donna dir quel.
21. Vostra fui e sacro mentre ch'io viva.
22. Se la dura durezza in la mia donna.
23. Voi sapete ch'io v'amo, anzi.
24. Lasciare (Lassar) il velo o per sol.
25. S'el tuo partir mi spiacque.
26. Non v'accorgete amanti, che di costei.
27. Benedett' i martiri ch'io sostegno.
28. Qual clitia sempre al maggior.

29. Dhe se lo sdegn' altiero.
30. Se gl'occhi non temprate ou' entre.
31. Quai pomi mai qual'oro potrian.
32. Alma perche si trista.
33. Quanta belta, quanta gratia.
34. Poss' io morir di mala.
35. Dhe dimm' amor se l'alma.
36. Io dico che fra voi potenti.
37. Fammi pur guerr' amor.
38. Ahi se la donna mia.
39. Il vagh' e dolce sguardo.
40. Voi voi la mia vita se te.
41. Giovenetta regal pur' innocente.
42. Quant' e madonna mia foll'il pensiero.
43. Chi potra dir quanta dolcezza.
44. Madonna oyme per qual cagion.
45. Dunque credete ch'io.
46. Felice me se de i bei lum' un raggio.
47. Lodar voi donn' ingrate.
48. Il ciel che rado virtu tanta mostra.
49. Bella fioretta io vorrei pur lodarvi.
50. Madonna mia gentile.
51. In un boschetto adorno.
52. O felici occhi miei.
53. Io mi pensai che spento foss' el foco.
54. Amor tu sai pur far amor.
55. Quanti travagli e pene.
56. Fra piu bei fiori che mai creasse.
57. Se per colpa del vostro fiero sdegno.
58. Ahime ahime dov' e'l bel viso.
59. Ver' infern' e'l mio petto.
60. Quand' io pens' al martire.

(Fortsetzung folgt.)

Totenliste des Jahres 1886,

die Musik betreffend.

(Fortsetzung.)

Lennox, Joseph G., Organist u. Dirigent der Gesellschaft Oratorio, st. 14. Juli zu Boston (Amerika).

Lindemann, Eduard, Bassist, geb. 22. Jan. zu Sayda, st. 2. März in Kassel.

Linter, Ricardo, Pianist u. Komponist, st. 6. Febr. in London, geb. in Devonshire. (The musical World 119.)

Liszt, Franz, st. 31. Juli zu Bayreuth. (Lessmann's Allg. Musikztg., Berlin, p. 331. — Bock 241.)

Loew, Joseph, Komponist von Salonpiecen, st. im Okt. in Prag.

Maas, Joseph, Tenorist, geb. 30. Jan. 1847 zu Dartford (Kent), st. 16. Jan. zu London (wird auch mehrfach fälschlich angezeigt: 17. Jan. zu Rochester). (Guide 32. — Ménestrel 64. — Musical times 93. — Monthly musical record 28. — The musical World 60.)

Magnien, Fernand, Oboe-Virtuos, st. im Juli zu Lille.

Manni, Ignazio, Komponist, geb. 10. Januar 1814 zu Antonio, st. 4. Juli zu Modena. (Ricordi 215, längere Biogr. 224.)

Markowska, Frau **Elise,** Komp. u. Pianistin, st. 21. März zu Wien.

Mas, Eusebio Dalman y, Dirigent, st. 10. April in Barcelona.

Meden, Hermann von der, Konzertsänger, geb. zu Hamburg, st. 1. Aug. ebd., 32 J. alt. (Bock 253. — Signale 728.)

Mejo, August Wilhelm, Dirigent u. Komponist, geb. 19. Jan. 1791 in Nossen, st. 1. Aug. zu Chemnitz. (Signale 680.)

Melchert, Julius, Komponist, st. 12. Sept. zu Hamburg, geb. 1810 zu Altona am 12. Sept. (Bock 302.)

Menghetti, Giuseppe, Opernkomponist, st. 5. Jan. zu Filottrano (Ancona), geb. zu Fano. (Ménestrel 72. — Ricordi 22.)

Menu, Bassist, st. im Febr. zu Paris.

Methfessel, Ernst, einst Musikdirektor in Winterthur, geb. 20. Mai 1811 in Mühlhausen (Thüringen), st. 20. Jan. in Winterthur. (Autobiogr. in Schweizer. Musikztg. 1886, 32. Andere Aufzeichnungen von ihm, ibid. 202.)

Minelli, Gustavo, Musikschriftsteller, besonders Kritiker, st. Ende Nov. zu Mailand, 55 J. alt. (Ricordi 358.)

Möller, Eduard, Musikdir. in Bremen, geb. 3. April 1807 ebd., st. 8. Jan. ebd. (Signale 115.)

Mongini-Stecchi, Frau **Carlotta,** Sängerin, st. im Mai zu Novara.

Müller, Adolf, sen. **Schmid** soll nach Fétis und Schilling sein wahrer Name gewesen sein. Er hat an 4773 Werke geschrieben und starb am 29. Juli zu Wien, 85 J. alt.

Müller, Johann Gottlob, geb. 14. Juli 1813 zu Syhra bei Geithain, gest. 16. Okt. in Dresden, Direktor des Männergesangvereins Orpheus und Komponist. (Biogr. Sängerhalle 360.)

Nathan, Ernest, Violinist, st. im Okt. zu Paris.

Oechsner, Andreas Johann Lorenz, geb. 14. Jan. 1815 in Mainz, gest. 19. Dez. in Havre, Komponist und Violinist. (Biogr. Ménestrel 1887, 63. — Bock 1887, 31.)

Olander, Auguste, Komponist und Violinist, st. 3. Aug. in Stockholm, 62. J. alt. (Guide 229.)

Operti, Giuseppe, Komponist und Dirigent, st. 7. Dez. in Denver (Colorado). (Ménestrel 1887, 64.)

Pancaldi, Alberto, Baritonist, st. im Nov. zu Bologna, 32 J. alt.

Panzini, Angelo, Komponist, st. im März zu Mailand (geb. zu Lodi 1820).

Paravicini, B., Tenorist, st. im Juli zu Paris, 31 J. alt.

Paris, Edouard de, Pianist, st. 28. Sept. zu Brigthon (England). (The musical World p. 638, Biogr.)

Petit, Jules-Emile, Bassist, st. im Mai zu Paris, 47 J. alt. (Guide 176.)

Picconi, Giuseppe, Pianist, st. 31. Mai in Como. (Ricordi 182.)

Pichoz, Emile, Komponist und Musikdirektor, st. 4. März zu Paris. 37 J. alt. (Ménestrel 112.) (Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* Herr Pfarrer Dr. Boecker in Fischeln bei Crefeld teilt der Redaktion auf die Anfragen im letzten Monatsheft Folgendes mit: *Succentor*: Qui in ecclesia post praecentorem sive principalem cantorem subsequenter canendo respondet, vel qui facit officium principaliter in choro sinistro (nach Joannes de Janua [Genua], der eigentlich Balbi oder de Balbis hiefs. Er war Dominikaner und schrieb 1286 ein Werk zur Erlernung der lateinischen Sprache, genannt Summa oder Catholicon. 1. Ausgabe Mainz 1460, später noch neunmal herausgegeben). Ferner nach *Durandus* (de ritibus Ecclesiae) der da schreibt: Cantorum duo sunt in arte musica genera, *praecentor* scilicet, et *succentor*; praecentor vocem praemittet in cantu (stimmt an, auch imponit genannt); *succentor* canendo subsequenter respondet, *concentor* vero, qui consonat. — Der Praecentor (oder heute Cantor) war meistens im Canonicus der Succentor der Erste der Sänger. Ebenso übersendet Herr Kaplan *Bäumker* Antworten auf die Frage. Gerbert in de cantu et musica sacra I, 303 schreibt: „Idem Isidorus ipsa cantorum genera distinguit etiam apud Gratianum dist. XXI. c. 1. cleros, Cantor autem vocatur, quia vocem modulatur in cantu. Hujus duo genera dicuntur in arte musica; sicut ea docti homines latine dicere potuerunt; *praecentor* et *succentor*: praecentor scilicet, qui vocem praemittit in cantu, succentor autem qui subsequenter canendo respondet." Darnach wären unter *succentores* die gewöhnlichen Chorsänger zu verstehen, welche, nachdem der Praecentor den Gesang angestimmt hat, weiter singen resp. respondieren. — Daselbst I, 204 ff. „Ne quid dicam de *phonascis* veterum vocis formandae conservandaeque magistris, de quibus nuperrime scripsit Wilh. Ballhorn, qui in scholis etiam publicis non cantum aut disciplinam musicam sed rectum vocis pronuntiationisque usum docebant." Ferner S. 205: „Hic tamen ipse Claudiamus laudatur a Gidonio Apollinari in epitaphio:

Tractator, geometra, musicusque,
Psalmorum hic modulator et phonascus,

Ante altaria, fratre gratulante,
Instructas docuit sonare classes."

Darnach scheint „Phonascus" ein Gesanglehrer sein zu sollen.

* In Thonain's Buche: Les origines de la Chapelle-Musique des Souverains de France (Paris 1864) kommt p. 54 folgende Verordnung unter Philipp VI. vor, die sehr bezeichnend für den Titel „*Maître de chant*" ist. Sie lautet: „La St.-Chapelle doit avoir de coutume ancienne, huit enfants de choeur et deux maîtres, dont l'un appelé Maître de chant, pour leur apprendre l'usage de bien chanter avec le choeur, à chanter en motets et à chanter en parties." Philipp VI. regierte von 1328—1350. Das Wort „Motett" ist hier noch beachtenswert, was hier im ältesten Sinne auftritt und sich als Gegensatz zu „en parties", in Stimmen (?) stellt. Meiner Ansicht nach bezeichnet es hier den Choralgesang im Unisono, gegen den mehrstimmigen Gesang. Sollte jemand eine bessere Erklärung kennen, so wird er um gefällige Mitteilung ersucht.

* Stadtverordneten-Versammlung in Breslau vom 30. Juni 1887. Der Stadtverordnete Hainauer referiert über die Katalogisierung musikalischer Manuskripte in unserer Stadtbibliothek. Auf Antrag des Magistrats wolle die Versammlung sich damit einverstanden erklären, dass die für die Katalogisierung der Musik-Manuskripte der Stadtbibliothek entstehenden Kosten mit 1500 M vorschussweise gezahlt und demnächst aus dem Erlöse für die später zu veräufsernden, zur Rhediger'schen Abteilung noch gehörigen Bücher-Doubletten gedeckt werden. Referent weist in warmen Worten auf die Verdienste hin, die sich Herr Dr. E. Bohn inbezug auf die in unserer Stadtbibliothek vorhandenen musikalischen Druckwerke bereits erworben, sowie auf den grofsen Wert der noch nicht katalogisierten Musikalien, durch deren Katalogisierung nach Ansicht des Herrn Dr. Bohn eine Quelle werde aufgedeckt werden, die für die Geschichte der Entwickelung der Musik gar nicht genügend gewürdigt werden könne. Das zu zahlende Honorar sei derart, dass dafür nur jemand die Arbeit übernehmen könne, der aus besonderer Neigung sich für dieselbe entschliefse. Die Versammlung genehmigte den Antrag des Magistrats ohne Diskussion.

* Die mit grofsem Geschrei angekündigte Biographie *Ole Bull*'s von L. Ottmann ist in Stuttgart bei Rob. Lutz 1886 (in 8°, 233 Seiten) erschienen, ist aber nur eine Zusammenstellung von Anekdoten und nimmt den niedrigsten Stand in der Literatur ein.

* *C. Stiehl:* Die Organisten an der St. Marienkirche und die Abendmusiken zu Lübeck von ... Leipzig 1886, Breitkopf & Härtel. In 8°, 37 Seiten. Der fleifsige Schriftsteller giebt uns hier abermals eine historische Übersicht über die Leistungen der Lübecker Organisten. In der Einleitung wird ein kurzer Überblick über die Vervollkommnung der Orgel gegeben und derjenigen der Stadt Lübeck besonders gedacht, worauf die Organisten von 1465—1810 kurz angeführt und darauf die Entstehung der Abendmusiken historisch nachgewiesen werden, die schon vor 1677 bestanden haben müssen. Der Hauptanteil fällt Buxtehude zu, dann folgt Schieferdecker, die beiden Kuntzen und schliefst mit von Königslöw. Als Anhang folgen die Verzeichnisse der Werke von den sechs Organisten, die sich um die Abendmusik verdient gemacht haben, zum Teil mit Angabe der Fundorte.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 9. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 4.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.



MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 10.

Jacob Archadelt.

(Rob. Eitner.)

(Fortsetzung.)

(1541a). CANTVS | IL PRIMO LIBRO DE I MADRIGALI, D'ARCHADELT A | QVATRO, CON NVOVA GIONTA IMPRESSI. | M.D. — Druckerz. — XXXXI. | NON SINE PRIVILEGIO. ‖ Excudebat Venetiis, apud Antonium Gardane.

4 Stb. in kl. quer 4⁰ zu je 28 Bll., ohne Dedik.

Exemplar in der Hofbibl. zu Wien komplet.

Das british Museum besitzt von demselben Jahre und demselben Verleger ein kompletes Exemplar, welches im Titel mehrfach variiert. Ob hier nur eine neue Titelausgabe oder ein neuer Druck vorliegt, hatte ich nicht Gelegenheit festzustellen. Der Titel lautet:

(1541b). Cantvs | Il Primo Libro Di Madrigali d'Archadelt A | Qvatro con Nvova Gionta impressi. | M.D. — Druckerz. — XLI. | Con Gratia Et Privilegio ‖ Venetiis Apvd Antonivm Gardane. |

Altvs und Tenor ebenso, doch die Bass-Stimme hat nur das Wort BASSVS und darunter die Dedik. von 1539a an Monsignor Leone Orsino. (British Mus. K. 1. g. 17.)

Der Inhalt des Wiener Exemplares besteht aus nur 56 Madrigalen und zwar fehlen No. 3, 12, 39 und 51 und stehen aufserdem in anderer Ordnung.

In demselben Jahre gab auch Scotto die Sammlung heraus:

(1541c). (Versal:) Del Primo Libro De I Ma- | drigali Di Archadelte | Nvovamente Ampliato, | (Petit:) Et con ogni' diligentia coretto. | Bez. des Stb. | A QVATRO — Drkz. — VOCI. ‖ Venetijs apud Hieronymum Scotum. | 1541. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik. Nur der BASSVS auf der Universit.-Bibl. in *Jena* bekannt. Enthält dieselben 56 Madrigale in etwas anderer Ordnung.

(1543). (Versal:) D'Archadelt il primo | libro de i Madrigali a qva- | (Petit:) tro voci. Con Nova | agiunta ampliato, & nouamente | impreſſo. | CANTVS | A QVATRO — Druckerz. — VOCI. ‖ Venetijs apud Hieronymum Scotum. | 1543. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰. Titel des Alto, Tenore und Basso:

Del Primo Libro de i | M . . . di Archadelte | nvovamente ampliato, | Et con ogni diligentia coretto etc.

Inhalt: Fol. 1, Il bianco e dolce cigno — Fol. 54, Ver' infern' e'l mio petto. 56 Madrig., also dieselben wie in 1541.

Exemplar in der Univ.-Bibl. in Jena, fehlt Bassus, der die Jahreszahl 1541 trägt, siehe oben 1541c.

(1544). Eine Ausgabe von 1544 befindet sich in der Privatbibliothek des Herrn *Basevi* in *Florenz* in 4 Stb. Der Titel lautet genau so wie bei der folgenden Ausgabe von 1546, auch hier wie bei 1546 fehlt der Druckername. Herr Emil Vogel giebt Scotto als Drucker an.

(1546). Archadelt | Il Primo Libro Di Madrigali d'Archadelt | A Qvattro Voci Con Nvova Gionta | Vltimamente impressi. | Drz. | Con gratia & priuilegio. ‖ Venetiis M.D.XXXXVI. | Bez. des Stb. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰. Herr W. Barclay Squire erklärt das Druckerzeichen, ein Drache zwischen Flammen, als dasjenige des Griffin, doch Sebastianus Gryphaeus druckte zu Lyon um 1524 bis 1536 und der Druckort Venedig, wie auf dem Titel steht, würde nicht passen. Giovanni de Buglhat & Co. verwendet zwar zeitweise ein ähnliches Druckerzeichen, doch kann er es auch nicht sein, da er in Ferrara druckte.

Exemplar auf dem british Museum zu London.

(1551). (Versal:) Tenor | ARCHADELT PRIMO | Cinqvanta Et Sei Madrigali | (Petit:) A quatro uoci de lo Eccelente Muſico messer Giaches Archadelt Cantor | de la Cappella del Papa Vltimanente Ristampati & corretti. | (Versal:) Libro Primo | . A . . G: | A QVATRO — Druckerz. — VOCI ‖ (Petit:) In Venetia Apresso di | Antonio Gardane. | 1551. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik.

Die Kgl. Bibl. in Berlin besitzt den Tenor und die Marcus-Bibl. in Venedig den Altus.

Enthält dieselben 56 Madrigale wie in 1541 doch wieder in anderer Ordnung, ferner bekennt hier stillschweigend Gardane den Irrtum, dass er eine ganze Anzahl Madrigale Archadelt zugeschrieben hat, die gar nicht von Archadelt sind. Dies giebt wieder den Beweis, in wie geringer Verbindung und Berührung sich die Verleger mit den Komponisten befanden, und dass sie die Kompositionen nahmen wo und wie sie dieselben erwischen konnten. Gardane bekennt also hier, doch wahrscheinlich auf Veranlassung Archadelt's selbst, dass folgende Madrigale von anderen Autoren sind:

p. 3. Pungente dardo, von Berchem (nach 1539a No. 2).
p. 4. Ragion'e ben, von Berchem (No. 4).
p. 8. Io vorrei pur fuggir, von Corteccia (No. 6).
p. 12. Fammi pur guerra, von Corteccia (No. 37).
p. 13. Sapete amanti perch' amore. von Berchem (No. 11).
p. 17. Quant'e madonna, von Const. Festa (No. 42).
p. 23. Lasciar'il velo, von F. Layole (No. 24).
p. 25. Non piu ciance madonna, von Berchem (No. 18).
p. 27. Vostra fui e saro (nicht sacro), von Berchem (No. 21).
p. 30. O s'io potessi donna, von Berchem (No. 20).

(1558). (Versal:) Cantvs | Di Archadelt Il Primo Libro De Madrigali A Qvatvor | (Petit:) Voci Nouamente con ogni diligentia ristampato & corretto. | A QVATRO — Drkz. — VOCI. ‖ In Venetia Apresso di | Antonio Gardano. | 1558. |

4 Stb. in kl. quer 4°. ohne Dedik. Staatsbibl. München, Mus. pr. 97, kompl.

Enthält nur 43 Madrigali und zwar nach 1539a die Nrn, 1, 2, 4—11, 13, 15—17, 20, 24—29, 31. 33—38, 41—43, 45—49, 53, 55—60 in anderer Ordnung. Die in 1551 genannten Komponisten sind hier dieselben, nur bei „Quant' e madonna mia" fehlt der Name Festa's und aufserdem ist bei „Dhe se lo sdegn' altiero" Corteccia genannt und bei „Occhi miei lassi" Berchem. Die Unsicherheit in der Autorbestimmung geht so fort.

(1575). Nach Dehn's handschriftlichem Kataloge der Gymnasialbibl. in Brieg (Kgl. Bibl. Berlin) befand sich einst daselbst der Altus einer Ausg., Venetia 1575 apr. Gius. Guglielmo, in 4°, die aber heute nach Aussage des Herrn Bibliothekars nicht mehr vorhanden oder nicht auffindbar ist, fehlt auch im dortigen Kataloge.

(1597). Die Univ.-Bibl. in Upsala besitzt eine Ausgabe: Venetia 1597, in der sich auch die Madrigale von Berchem und Corteccia

befinden. Vorhanden sind nur Cantus und Altus und der Inhalt besteht nur aus 33 Madrigalen.

(1617). (Versal:) Canto | Archadelt | Il Primo Libro | De Madrigali | A Qvattro | Voci. | (Petit:) Nouamente con ogni diligentia riſtampati | Drz. || (Versal:) In Venetia, | (Petit:) Apreſſo Giacomo Vincenti. 1617. |

4 Stb. in hoch 4⁰, ohne Dedik. No. 1: Il bianco — No. 33: Ahi se la donna und zwar nach der Ausgabe von 1539a in folgender Ordnung: No. 1, 7, 2 (mit Berchem fälschlich gezeichnet), 4 (von Berchem), 55, 57, 58, 8, 6 (von Corteccia), 37 (von Corteccia), 42, 13, 9, 45, 15, 20, 17, 24, 16, 48, 53, 49, 25, 29, 31, 26, 28, 27, 59, 60, 33, 34 und 38.

Exemplar: Kgl. Bibl. Berlin, komplet.

(1625). Das royale College of Music zu London besitzt eine Ausgabe: Napoli 1625, komplet.

(1628). Ebendort eine Ausgabe von 1628.

(1640). (Versal:) Alto | Archadelt | Il Primo Libro | De Madrigali | A Qvattro Voci | (Petit:) Dedicati al Molto Illustre Signore | (Versal:) Il Signor | Francesco | Vigna. || In Roma, | (Petit:) Appreſſo Vincenzo Bianchi. MDCXXXX. | (Versal:) Con Licenza De' Svperiori. | (Petit:) Si vendono in Parione all' Insegna del Martello. |

4 Stb. in hoch 4⁰. Die Dedikation ist vom Verleger an obigen Vigna gerichtet und mit dem 15. April 1640 gezeichnet. Enthält nur 29 Madrigale: Il bianco e dolce — Quando io penso al martire, p. 31. Die beiden Madrigale von Berchem, No. 11 und 20 nach 1539a, sind hier wieder fälschlich Archadelt zugeschrieben, sowie der Satz von Festa No. 42. Enthalten sind nach 1539a folgende Nrn.: 1, 7, 33, 28, 5, 35, 36, 9, 45, 43, 46, 41, 54, 47, 10, 17, 16, 48, 49, 25, 26, 55, 57—60.

Exemplare: Kgl. Bibl. in Brüssel, fonds Fétis, komplet; Kgl. Bibl. in Berlin und Liceo musicale in Bologna nur Alto.

(1642). (Versal:) Alto | Archadelt | (Petit:) Il Primo Libro | DE MADRIGALI | A Quatro Voci | Da D. Florido Canonico de Silvestris da Barbarano | emendato. | Drkz. (Abbildung einer Fontaine) || IN ROMA | Nella Stamparia di Andrea Fei. MDCXLII. | Con licenza de Superiori. | Ad instanza di Gio. Domenico Franzini, all' insegna della | Fontana a Paſquino. |

4 Stb. in hoch kl. 4⁰, ohne Dedik. mit demselben Inhalte und Fehlern wie Ausgabe von 1640. Nur der Alto auf der Kgl. Bibl. zu Berlin bekannt.

(Fortsetzung folgt.)

Totenliste des Jahres 1886,

die Musik betreffend.

(Schluss.)

Pigott, Frau **Georges W.**, (Ellen Capel Pigott), Pianistin, st. im Nov. zu London.

Pittman, Josiah, Musikschriftsteller, Organist etc., geb. 3. Sept. 1816, st. 23. April zu London.

Plot, Joseph, Paukenschläger, st. 7. Juli in Prag.

Ponchard, Félix-André, Gesanglehrer, st. im Juli zu Nantes, 93 J. alt. (Ménestrel 308.)

Ponchielli, Amilcare, Opernkomponist, geb. 31. Aug. 1834 zu Paderno Cremonese, gest. 16. Jan. zu Mailand. (Guide 32. — Bock 39. 103. — Signale 177. — Ménestrel 60, Biogr. von Pougin. nebst Bibliogr. — Ricordi 15, mit Portrait 23 u. f.)

Prill, Fräulein **Anna**, Pianistin, st. 20. Nov. in Berlin, ihrer Geburtsstadt, 23 J. alt.

Quantz, Otto. Wie mir Herr A. Quantz, sein Bruder, nachträglich mitteilt, starb er nicht den 5. Dez., sondern den 1. Dez. 1885 (vide M. f. M. 1886).

Raab von Rabenau, Guido, Musiklehrer, st. 30. Juni in Wien, 52 J. alt.

Rambosson, J., Musikschriftsteller, geb. um 1827 in Savoyen, gest. im April zu Paris. (Ménestrel 172.)

Raphael, Fräulein **Eva**, eigentlich Caroline-Eve Dumortier, Sängerin, geb. 27. Febr. 1867 zu Neuilly-sur-Seine, gest. 15. April zu Gent.

Riccius, August Ferdinand, Komponist und Schriftsteller, Redakteur des musikalischen Teiles der „Hamburger Nachrichten", geb. 26. Febr. 1819 in Bernstadt bei Herrnhut, gest. den 5. Juli in Karlsbad. (Signale 650. 660. — N. Z. f. M. 323, Ort und Datum falsch.)

Richter, Theodor, Kammermusikus an der Kgl. Kapelle zu Berlin und Komponist, st. 12. März ebd.

Ridley, William, Organist, geb. 1820 in Newark, gest. 12. Okt. zu Liverpool.

Ries, Hubert, Violinist, st. 14. Sept. zu Berlin, 84 J. alt. (Bock 301.)

Ritter, Theodor, Komponist und Pianist, sein eigentlicher Name war „Bennet." Geb. 5. April 1841 in einer der Vorstädte von Paris, gest. 6. April zu Paris. (Guide 116. — Ménestrel, Biogr. 149.)

Robenau, Guido Raab von, Pianist, st. im Juli zu Wien, 52 J. alt.

Rocca, Carlo, Sänger, st. 9. April zu Mailand.

Roissi, Frau **Noémi de,** Sängerin, st. im Juli zu Mailand, 56 J. alt.

Rossi, Giovanni, Komponist, einst Orchesterchef und Direktor des Conservatoriums zu Parma, st. 30. März zu Genua, 59 J. alt. (Ricordi, Biogr. mit Portr. 132.)

Sale nobile Antonio, Maestro, Komponist von Kirchen- und Kammermusik, st. 20. Sept. zu Bassano Veneto, 83 J. alt. (Anzeige von Dr. Osc. Chilesotti im Ricordi 290.)

Salto, Giuseppe, Musiklehrer in Turin, st. dort im April.

Sassella, Luigi, Clarinettist, st. 26. Nov. zu Mailand.

Scaria, Emil, zuerst Jurist, dann Sänger, geb. 18. Sept. 1840 zu Graz, st. 22. Juli zu Blasewitz bei Dresden. (Guide 208. — Signale 650. — Ménestrel 283, nennt 1836 als Geburtsjahr. — N. Z. f. M. 341.)

Scherzer, Dr. **Otto,** Universitäts-Musikdirektor in Stuttgart und Komponist, st. 23. Febr. ebd., geb. 1821 zu Ansbach. (Biogr. Schweizer. Musikztg. 1886, 65.)

Schlösser, Louis, Hofkapellmeister in Darmstadt, Komponist und Kritiker. Geb. 17. Nov. 1800 zu Darmstadt, gest. 18. Nov. ebd. (Manche Ztg. sagen, er starb an seinem Geburtstage?) (Biogr. in N. Z. f. M. 1887, 42.)

Schmitt, Dom **Antonio,** Musikschriftsteller, st. im Mai oder Juni zu Solesme, 43 J. alt. (Ménestrel 252.)

Schmölzer (weder Schmöller noch Schmälzer), **Jacob Eduard,** Komponist von Männerquartetten, geb. 12. März 1812 zu Graz, gest. 9. Jan. zu Kindberg in Steiermark. (Sängerhalle p. 28, Biogr.)

Schütz-Witt, Frau **Josephine,** Sängerin, st. 2. Sept. in Kiel.

Schwantzer, Hugo, Pianist und Lehrer, st. 15. Sept. zu Berlin. (Bock 302.)

Seiffert, Paul, Sänger und Gesanglehrer zu Berlin, st. daselbst am 16. Febr., 48 J. alt. (Le Guide schreibt: Sotiffert, statt Seiffert.)

Seiler, Frau **Emma,** Gesanglehrerin und Schriftstellerin über Gesangsmethoden, st. im Dez. zu Philadelphia. (Guide 1887, 32.)

Singelée, Fräulein **Louisa,** Sängerin, geb. 9. Dez. 1844 zu Brüssel, gest. 8. Dez. zu Paris. (Guide 369.)

Sinsolliez, Georges-Alfred, Prof. des Trompetenspiels am Conservatorium zu Lille, st. ebd. den 2. Juli, 38 J. alt.

Smietanski, Emile, Pianist, st. 29. Aug. zu Krakau, 41 J. alt.

Sottiaux, Fernand, Organist, st. 28. Aug. zu Châtelet (Frankreich).

Spech-Salvi, Frau **Adelina,** Sängerin, st. 12. Aug. zu Bologna, 73 J. alt. (Signale 823. — Ménestrel 316.)

Stecchi, Manzini-, Carlina, Sängerin, st. im April zu Novara.

Stern, Georg Friedrich Gottlieb, Organist, st. im Dez. in Straſsburg, geb. 24. Juli 1803 in Straſsburg. (Biogr. Ménestrel 1887, 15.)

Stiehl, Heinrich, Organist und Komponist, geb. 6. (5.?) Aug. 1829 zu Lübeck, gest. 1. Mai zu Reval. (Signale 619, nennen ihn Stichl.)

Stutz, Philippe, Salonkomponist, st. im Nov. zu Paris. (Manche Ztg. schreiben Stulz statt Stutz.)

Sullivan, T. J., Prof. an der Musikschule und Organist an der Kirche St. Marie zu Cork, st. im Dez. ebd.

Templeton, John, Tenorist, geb. 30. Juni 1802 zu Riccarton-Kilmarnock (England), gest. im Juni zu London. (Bock 238. — Ménestrel 267.)

Thern, Karl, Komponist und Orchesterdirektor, st. 13. April zu Wien. (Ménestrel 204. Die Angabe seiner Geburt ist aber falsch, denn er ist am 13. Aug. 1817 zu Iglo in Ungarn geboren. — N. Z. f. M. 185. — Guide 158.)

Thrun, Hieronimus, Komponist u. Kritiker, st. 30. April zu Berlin.

Tichatschek, Joseph Aloys, berühmter Tenorist, st. 18. Jan. in Dresden. (Bock 23. — Signale 145. — Wochenblatt, Biogr. in Jahrg. 1.)

Tissington, Henry, Dirigent, st. 16. April in New-York, 60 J. alt.

Tomasini, Friederike Goerner-, Sängerin, st. 20. März in Neustrelitz. (Bock 102.)

Tonel, Mdslle. **Léonie,** Pianistin u. Komponistin, st. im Jan. zu Paris.

Trillet, Jules-Michel, Tenorist, st. im Juni zu Paris im Hospital St. Anne. (Guide 198.)

Valle, Giovanni, Baritonist, st. im Juli zu Triest, 46 J. alt.

Vandersmissen, Frau **Gustave,** debutierte unter dem Namen Alice Renaud, st. 21. April zu Schaerbeck bei Brüssel. Ihr wahrer Name ist Rufine Renaud, geb. 12. Juni 1855 zu Alost.

Vannuccini, Ernesto, Orchesterdirektor, st. 15. Dez. in Florenz. (Ricordi 383.)

Verroust, Charles-André, Bassist an der Oper zu Paris, st. dort im Dez.

Vinaccia, Raffaele, Musiklehrer in Neapel, st. dort im April.

Vorlicek, Fräulein **Bozena,** Violoncellistin, st. im Mai zu Prag, 25 J. alt.

Wagner, Fritz, Komponist, st. im Nov. in Graz, 57 J. alt.

Wessely, Franz, Musikverleger in Wien, st. 12. März ebd., 55 J. alt. (Nach anderen 56 J. alt.)

Woehrle, Komponist und Kapellmeister, geb. in Geberschweiler, st. im Dez. — der Ort ist nicht genannt, man weifs nur, dass er im Elsass lebte.

Wolf, Max, Operettenkomponist, 1840 in Mähren geb., gest. 24. März in Wien. (Bock 102. — Signale: st. 23. März.)

Zavaglio, Giovanni, Direktor, st. im April zu San Michele bei Crema.

Mitteilungen.

* Seit Jahren mit einem Quellen-Lexikon über das Leben und die Werke der Musiker beschäftigt, richte ich die Bitte an alle Fachgenossen und Freunde der Musikwissenschaft, mich durch Beiträge über wenig gekannte Musiker zu unterstützen, mögen sie nun in Fingerweisen, Übersendung von Werken, oder fertigen Artikeln bestehen, die mit dem Namen des Verfassers als Bürge gezeichnet sein müssen. Die Artikel sind in möglichster Kürze abzufassen und jedes Datum, jede mitgeteilte Thatsache muss die Angabe der Quelle tragen. Die Titel der Werke eines Autors sind in abgekürzter Form wiederzugeben, doch in der Weise, dass der Inhalt und die Auflage kenntlich sind, nebst Angabe des oder der Fundorte. Ohne Unterschied wird jeder Musiker und Schriftsteller aufgenommen, der irgendwo genannt ist, sogar aus älterer Zeit jeder Sänger und Organist, dessen Name sich erhalten hat, gleichviel, ob wir heute vielleicht nicht mehr als den Namen kennen. Eine künftige Zeit kann mehr von ihm entdecken und dann ist ein Fingerweis schon sehr viel wert.

Templin (U./M.) *Eitner.*

* In Bologna wird 1888 eine internationale Ausstellung von Musikdrucken, Instrumenten und anderen in das Fach fallenden Gegenständen stattfinden. Wer irgend etwas Sehenswürdiges besitzt wird ersucht, dasselbe dem Comité einzusenden oder anzumelden. Adresse: Esposizione internazionale di Musica in Bologna (Italien.)

* Der soeben erschienene Bericht des Dresdner Tonkünstler-Vereins zeugt unter des Herrn Prof. Moritz Fürstenau's Leitung abermals von seiner nach allen Seiten hin rührigen Thätigkeit. Man werfe nur einen Blick auf das Verzeichnis der für die Bibliothek neu angeschafften Werke und vergleiche damit, was andere Tonkünstler-Vereine leisten, z. B. der Berliner, und man wird dem Vereine das Zeugnis einer umfassenden Fürsorge geben.

* Wer sich dem Ludwig Böhner-Verein anzuschliefsen wünscht, melde sich bei Herrn Rentner Karl Vey in Gotha. Der Jahresbeitrag beträgt 1 M. Der Verein kauft auch Kompositionen, Manuskripte, Bildnisse von Böhner, überhaupt alles, was auf Böhner bezug hat.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 10. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 5.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 11.

Jacob Archadelt.

(Rob. Eitner.)

(Fortsetzung.)

1539b. (Versal.:) Il Vero Secondo Libro Di Madrigali | D'Archadelt Novamente Stampato. | Druckerz. Gardane's | Con Gratia Et Privilegio. |

Am Ende: In Venetia Nella Stampa d'Antonio Gardane. | Nell-anno del Signore M.D.XXXIX. Nel Mese di Febraro. | Drkz. | Con Gratia Et Privilegio. |

So lautet der Titel zum Canto, während der A. T. und B. nur die Bezeichnung des Stb. tragen nebst dem Drkz. und „Con Gratia Et Privilegio".

4 Stb. in kl. quer 4⁰. Dedic. Al Magnifico M. Nicolo Alberto.| Ant. Gardane. Er giebt gleich im Anfange eine Erklärung warum er dies 2. Buch „Il vero secondo libro di Madrigale d'Archadelt" nennt, denn, sagt er: „La malitia de gli impressori", die nur nach dem Gewinne streben, tragen weiter keine Sorge, ausgenommen die Feigheit, die Werke eines anderen unter den Titel eines würdigen Autors zu stellen u. s. f. Weiter sagt er, dass er aus eigenem Antriebe dies 2. Buch zusammengestellt hat und bezeichnet die Madrigale als die legitimen Söhne ihres Vaters.

Exemplar in der Kgl. Staatsbibl. in München komplet.

Inhalt, 4stimmig.

1. Piu non sento 'l mio duol.

2. Io mi rivolgo indrieto.
3. Io non vo gia per voi donna morire.
4. Deh fuggite o mortali.
5. Dolci parole morte anchio son morto.
6. Hor che piu far potete donna.
7. Si come' e'l sol da luce.
8. Sel superchio splendore.
9. Charissim' Isabella il vincer.
10. Del piu leggiadro niso.
11. Quanto dolce e'l conforto dell' alma.
12. Com' esser puo ch'io viva.
13. Quando tal volta fra perle e viole.
14. Se io pensasse che morte un tal dolore.
15. Lasso dove son' io oime.
16. Voi non m' amat' et io pur troppo.
17. Se per amar nostra belta infinita.
18. Deh sara mai spiriti miei gia lassi.
19. Viva nel pensier vostro il bel.
20. Non so per qual cagion l'alma.
21. Puro ciel Phyllid' e quella.
22. Io son dell' aspettar omai.
23. Desio perche mi meni.
24. Donna quando pietosa.
25. Non prima l'aurora nel lucido.
26. Alma mia luce pura.
27. Da si felice sorte vien' mia.
28. Sel volto donna di morte.
29. Amor la tua virtute.

(1541). (Versal.:) Cantvs | Il Secondo Libro Di Madrigali d'Ar- | cadelt Novamente Ristampato. | M.D. — Drkz. — XLI. | Non Sine Privilegio. ‖ (Petit:) Excudebat Venetiis Apud Antonium Gardane. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik. Exemplar im British Museum und Hofbibl. Wien kompl.

Der Inhalt besteht aus 30 Madrigale und zwar fehlen die No. 6 u. 19 und treten dafür hinzu

p. 7. Iste tristi sospiri.
p. 15. Hor vedete madonna.
p. 17. Viva nel pensier vostro.

(1560). (Versal.:) Canto | Il Secondo Libro | Di Madrigali D'Archadelt | A Qvatro Voci Novamente | (Petit:) Con Ogni diligentia Ristampato. | A QVATRO — Drkz. — VOCI ‖ In Venetia Apresso di | Antonio Gardano. | 1560. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik. Exemplare auf der Kgl. Staatsbibl. in München, komplet.

Gardane muss auch hier wieder stillschweigend eingestehen, dass es mit „il vero Madrigale“ nicht ganz seine Richtigkeit gehabt hat, denn bei 4 Madrigalen fügt er andere Autornamen bei, nämlich

15. Lasso dove son' io oime, F. Corteccia.
20. Non so per qual cagion, F. Corteccia.
22. Io son dell' aspettar, F. Layolle.
29. Amor la tua virtute, F. Layolle.

Im übrigen dieselben 30 Madrigale wie in 1541.

1539 c. Titel zum Cantus:

(Versal.:) Il Terzo Libro De I Madrigali | Novissimi Di Archadelth A Qvattro Voci. | (Petit:) Insieme con alchuni di *Constantio Festa*, & altri dieci bellissimi a Voci mudate. | Nouamente con ogni diligentia Stampati & corretti. | LIBRO TERZO — Drkz. — A Qvattro Voci. ‖ (Versal.:) Venetiis | Apvd Hieronymvm Scotvm. | 1539. |

Dedik. von Scotto an Monsign. Veralo Legato ... di Venetia.

Titel zum A. T. B.:

(Versal.:) Del Tertio Libro De I Madrigali | Di Archadelt, Et Di Altri Eccellentissimi | (Petit:) Authori. | Con la gionta de alcuni Madrigali a Voci mutate bellissimi. | A QVATTRO VOCI — Drkz. — LIBRO TERTIO. |

Ohne Dedik. 4 Stb. in kl. 4⁰. (Sammelwerk 1539p.*) In der Dedikation im Canto nennt *Girolamo Scotto* den *Ottavio Scotto* seinen Bruder; Anton Schmid in seinem Petrucci sagt p. 144: Girolamo ist wahrscheinlich ein Sohn des Ottavio Scotto. Dies wäre demnach in Bruder zu verbessern. Im Jahre 1539 druckten sie beide und bedienten sich beide derselben Druckerzeichen. Hier ist ein fünftes Druckerzeichen zu den vieren von A. Schmid, Figur 10, 11, 12, 13, abgebildeten hinzuzufügen. Man sieht fast dieselbe Figur wie auf Fig. 13, nur in etwas gröfserem Format, ohne Umfassungslinien und Schrift; sie hat eine lange Trompete in der linken Hand, senkrecht in die Höhe haltend und in der ausgestreckten rechten Hand flackert eine Flamme empor. Der Notendruck ist ein einfacher wie bei Willaert 1539a (hier p. 88), doch etwas besser. Der Text ist wie dort mit gothischen Lettern gesetzt, doch fehlen die grofsen reich verzierten Stimmenbuchstaben, und lässt sich immer noch nicht feststellen, ob Willaert 1539a Ottavio oder Girolamo druckte.

Exemplar in der Kgl. Staatsbibl. in München komplet. Von

*) Die dort ausgesprochene Vermutung, dass die zwei verschiedenen Titel zwei Ausgaben angehören, ist ein Irrtum.

den 48 Madrigalen gehören 7 Festa an, die übrigen Archadelt und zwar

*1. Amanti tutt' il bel che voi, p. 35.
*2. Angela assai via piu ch' un angiol, p. 45.
3. Bianch' e vermiglia rosa, p. 30.
4. Che cosa 'l mondo far potea natura, p. 4.
*5. Chi puo fiso mirar la donna, p. 44.
6. Donna beata, e bella, p. 3.
7. Dhe quanto fu pietoso delli amanti, p. 26.
8. Dai dolci camp' Elisi, p. 29.
*9. Donna se 'l mio servire, p. 42.
10. Ecco che pur doppo si lunghe, p. 6.
11. E morta la speranza, p. 10.
12. Fiamma gentil entr' a cui chiari, p. 5.
13. Foll' e chi crede la prudentia, p. 8.
*14. Hor chel cielo, e la terra, p. 38.
15. Io potrei forsi dire, p. 32.
16. Lasso quando gli occhi alzo, p. 9.
17. Lieta, e seren' in vista, p. 24.
18. Luce creat' in terra per dar luce, p. 31. (Im Ten.: A chi luce non ha.)
19. Lasso che pur hormai, p. 33.
*20. Languir non mi fa amore, p. 41.
21. Madonna 'l volto mio palido, p. 27.
22. Madonna s' io credessi, p. 22.
23. Non sia chi pens' al mio cocent' ardore, p. 16.
24. Posando le mie membra in pover, p. 21.
*25. Poi chel fiero destin, p. 39.
*26. Per non saperti ringratiar amore, p. 43.
27. Quando talhor il mio unico sole, p. 2.
28. Qual paura ho quando mi torn'amente, p. 20.
29. Quanto fra voi mortali, p. 23.
30. Qual Clitia sempre al magior lum' intenta, p. 32.
31. Sel mio bel sol e spento, p. 1.
32. Sei vostri bei sembianti, p. 11.
33. Se non fosse nel volto di costei p. 7.
34. Se la durezza in voi fosse men dura, p. 24.
35. Se tutto 'l bell' in questa, p. 25.
36. Si lieto alcun giamai (im Ten.: Non fu quant'), p. 28.
*37. Si come d'ogni donna sei piu bella, p. 34.
*38. S'altrui d'amor sospir', io rid', e canto, p. 36.
*39. Si come dit' ogn' hor bella, p. 37.
40. Voi che prendete gioia, p. 34.
*41. Vaghi pensier che cosi passo passo, p. 40.

Die mit einem * versehenen sind mit „a voci pari" und „a voce mudata" bezeichnet.

(1541.) Bez. des Stb. (Versal.:) Il Terzo Libro De I Madrigali Novissimi | (Petit:) di *archadelt* a quattro voci infieme con alchuni di *constantino festa* et altri dieci bellissimi | a voci mudate nouamente riftampati con noua gionta & noua corretione. | M.D. — Drkz. — XLI. ‖ Venetiis apud antonium gardane. |

4 Stb. in kl. quer 4°, ohne Dedik. 49 Madrigale. Exemplar: K. K. Hofbibl. in Wien, kompl.

Das british Museum in London (K. 1. g. 18) besitzt auch ein kompletes Exemplar mit einem Cantus, der die verdruckte Jahreszahl M.D. — Drkz. — L.X.I. | trägt. Man könnte glauben, dass er einer Ausgabe von 1561 angehörte, doch da sich Gardane hier noch mit e am Ende schreibt, so muss sie vor 1550 gedruckt sein, da sich derselbe nach 1550 Gardano zeichnet. Wir haben es also hier nur mit einem verdruckten Exemplar zu thun, denn das Exemplar in Wien hat die richtige Jahreszahl.

Der Inhalt variiert zum Teil mit der 1. Ausgabe. Von Const. Festa sind vorhanden:

Diuelto el mio bel vivo, p. 45.
E morta la speranza, p. 12, in 1539c mit Archadelt gezeichnet.
O felici color che notte, p. 39.
Quanto piu m'ardo, p. 16.
Quando ritruouo, p. 33.
Se grato, p. 10.
So che nissun mi crede, p. 17.
S' altrui d'amor sospira, p. 43.

Von Jachet Berchem das eine Madrigal:

Poi che 'l fiero destin, p. 44,

welches in 1539c mit Archadelt gezeichnet ist.

Von Archadelt fehlen die Madrigale No. 3, 30 und 35 und neu treten hinzu:

Benedetto sia 'l di, p. 12. Bramo morir, p. 26.

Mitteilung des Herrn Frz. Xav. Wöber in Wien.

(1556.) (Versal.:) Tenor | Il Terzo Libro | Di Madrigali D'Archadelt A Qvattro Voci | (Petit:) Con alcuni de altri autori Nouamento ristampato, et corretto. | Liber — Drkz. — Terzo. ‖ In Venetia apresso di | Antonio Gardano | 1556. |

4 Stb. in kl. quer 4°, ohne Dedik. 31 Madrig. Exemplar in der Staatsbibl. München, kompl.

Von Archadelt sind nach 1539c vorhanden die No. 4, 6—8, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 22—24, 27, 29, 31—34 und 36. Se i guardi di costei ist hier mit Archadelt, in 1539c mit Festa ge-

zeichnet und umgekehrt Madonna al volto mio (No. 21 in 1539c) ist hier mit Festa gezeichnet, sowie „Qual paura ho" (No. 29) und „Bramo morir per non partir" aus der Ausgabe von 1541.

Neu ist der Gesang p. 28 ohne Autor: Dolce felice sogno.

Mit Festa sind gezeichnet

Amor s'al primo sguardo, p. 19.
Bramo morir per non partir, p. 21.
E morta la speranza, p. 18.
Madonna al volto mio, p. 4.
Quanto piu m'arde, p. 12.
Qual paura ho, p. 23.
Si lieto alcun giamai, p. 14.
Se grato o ingrat' amor, p. 25.

Mit Anselmo 2 Madrigale, vide Bibliogr. der Sammelwerke. Man sieht, wie ungenau die Angaben der alten Verleger sind und wie schwierig es ist genau festzustellen, welchem Autor der Gesang angehört, da fast in jeder neuen Ausgabe andere Angaben zu finden sind.

1539 d. (Versal.:) Il Qvarto Libro | Di Madrigali D'Archadelt A | Qvatro Voci Composti Vltimamente Insieme Con | Alcvni Madrigali De Altri Avtori Novamente Con | Ogni Diligentia Stampati Et Corretti. | Cantvs — Drkz. des Gardane — Cantvs. | Con Gratia Et Privilegio. |

Am Ende: In Venetia Nella Stampa D' Antonio Gardane | Nellanno del Signore M.D.XXXIX. Nel mese di Setembre. | Drkz. | Con Gratia et Privilegio. |

Exemplar in der Kgl. Staatsbibl. in München kompl.

4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedik. 39 Madrigale. (Sammelwerk 1539q.) Von Archadelt sind neben Petrus organista, Berchem, Morales, Corteccia, Verdelot und Festa enthalten:

1. Gli prieghi miei tutti, p. 3.
2. Si grand' e la pieta, p. 4.
3. Apri 'l mio dolce carcer, p. 4.
4. Dal bel suave ragio, p. 5.
5. Madonna per oltraggi' o per martire, p. 6.
6. Col pensier mai non maculai, p. 7.
7. Ardenti miei desiri, p. 10.
8. Qual senza mot' e senza, p. 11.
9. Madonna oime oime ch'io ardo, p. 12.
10. Tengan dunque ver me, p. 13.
11. Amor quanto piu lieto, p. 14.
12. Giurando 'l dissi amore, p. 15.

13. Viddi fra l'herbe verde bianco, p. 16.
14. Sio non lodo madonna, p. 17.
15. Donna i vostri belli occhi (begl'occhi), p. 18.
16. Quando i vostri belli occhi (begl'occhi), p. 19.
17. Io no'l dissi giamai fa, p. 21.
18. Dolce nimica mia ben cher per voi, p. 22.
19. Dolcemente s'adira la donna, p. 24.
20. Donna fra piu bei volti honesti, p. 25.
21. Quest' e la fede amanti, p. 26.
22. Donna gran'e la doglia, p. 27.
23. Lasso che giova poi che giova, p. 28.
24. Hor ved' amor che giovenetta, p. 29.
25. Come potro fidarmi di te giamai, p. 30.
26. Deh fuss' il ver che quei bei santi, p. 31.
27. Quanto piu di lasciar donna, p. 32.
28. Tronchi la parcha ogn' hora, p. 33.
29. Donna s'ogni beltade, p. 34.
30. Se contra vostra voglia, p. 35.
31. Sel foco in cui sempr' ardo, p. 36.
32. Sera forsi ripreso, p. 36.

(1541.) Bez. d. Stb. | (Versal:) Il Qvarto Libro Di Madrigali D'Archa- | (Petit:) delt, a Quattro Voci, Composti vltimamento insieme con alcuni Madrigali d'altri aut- | tori, Nouamente con ogni diligentia ristampati, & corretti. | M.D. — Drkz. — XXXXI. | (Versal:) Non sine Privilegio. ‖ (Petit:) Excudebat Venetiis, apud Antonium Gardane. |

4 Stb. in kl. quer 4°, 39 Nrn. British Museum kompl., Hofbibl. Wien kompl., à Stb. 39 pp.

Der Inhalt besteht aus denselben Madrigalen in anderer Ordnung, doch tragen einige derselben einen anderen Autor.

No. 4. Dal bel suave, ist mit Layolle gezeichnet. Der letzte Gesang, pag. 38 „Pace non trovo", der in 1539 keinen Autor nennt, ist hier mit Yuo gezeichnet.

Io son tal volta in 1539d mit Verdelot gezeichnet, in 1541 mit Archadelt.

Mitteilung des Custos Herrn F. X. Wöber in Wien.

1543. (Versal.:) Cantvs | Primo Libro Di Madrigali D'Archadelt | (Petit:) a tre Voci Con la gionta di dodefe canzoni francefe & fei motteti nouisfimi. | A TRE — Drkz. — VOCI ‖ Venetiis Apud Antonium Gardane. | M.D.XXXXIII. |

3 Stb. in kl. quer 4°: Cant., Tenor, Bassus mit gleichem Titel, doch haben die beiden letzten Stb. noch rechts unten in der Ecke die Bezeichnung: Tertij primi de archadelt. Die Bogenzählung geht vom

Cant. bis zum Bassus von A—M durch. Der Bassus hat die Namensschreibung „arcadelt".

K. K. Hofbibl. in Wien. Mitteilung des Herrn Custos Wöber.

Tavola Delli Madrigali

1.	Altro non el mio amor	7
2.	Comme donna pofs'io	3
3.	Dormendo un giorno	4
4.	Gravi pene in amor	1
5.	In giustiffim' amor	2
6.	S'io vi potesfi dire madonna	5
7.	Voi mi ponesti in foco	6

Tavola delli motteti.

8.	Aue virgo gloriofa stella	9
9.	Beati omnes qui timent, 2 p. Ecce sic benedicetur	15
10.	Deduc me domine in via tua	8
11.	Domine ante te omne desiderium	14
12.	Domine fili unigenite Jesu	17
13.	Domine deus agnus dei	18
14.	Et iterum venturus eft	10
15.	Gabriel angelus apparuit	11
16.	In hoc ego fperabo	13

Tavola delle canzon francefe.

17.	Amor me poingt	28
18.	Dame d'honneur	22
19.	Je ne feuz (fus) jamais si ayse	19
20.	Jay par trop longuement ayme	21
21.	Jay me bien mon amy	24
22.	Il eft en nous le bien que je	25
23.	Je fuis deferitee puis que jay	28
24.	Jaime le cueur de ma mye	30
25.	Jay mis mon cueur en une	29
26.	On en dira ce quon vouldra	20
27.	Qui veult aymer il fault	26
28.	Si jay eu du mal ou du bien	27
29.	Voyant fouffrir celle qui me	29

(1559.) (Versal.:) Tenore. | Il Primo Libro Di | Madrigali D'Archadelt | (Petit:) A tre uoci, Con la gionta di dodese Canzon francese & sei Motetti | nouissimi, Nouamente Ristampato. | A Tre — Drkz — Voci. ‖ In Venetia Apresso di | Antonio Gardano. | 1559. |

3 Stb. in kl. quer 4^{0}, ohn. Dedik. (Sammelwerk 1559d.) Kgl. Staatsbibl. München. Der Inhalt ist um 1 Motette vermehrt, sonst ganz derselbe wie in 1543, selbst die Signatur „Tertij d'Archadelt" befindet sich auf allen 3 Stb., und doch tragen hier nur 5 Madrigale

den Namen **Archadelt's**, während die übrigen mit anderen Komponistennamen gezeichnet sind; also ganz dasselbe Verfahren wie bei 1539a. Es war das richtige Raubsystem: die Ritter auf ihren Burgen, die Verleger in ihren Druckereien.

Mit Archadelt sind gezeichnet No. 2, 4, 5, 6, 7. Mit Francois du bois No. 21. Certon No. 19. Claudin (Sermisy) No. 20, 22, 24, 26. Cosson No. 29. Courtois No. 10. Const. Festa No. 1. Jacotin No. 17 (nur im Bassus gez.), 18, 23 (nur im B.), 27. Loiolle: Agnus Dei qui tollis, p. 12 (die hinzugefügte Motette, nur im B. gez.). Lheretier No. 8. Lupus No. 12, 13. Mathias No. 15. Moulu No. 16. Ysore No. 28. Die übrigen 5, also No. 3, 9, 11, 14 u. 17, tragen keinen Autornamen.

(1587.) Arcadelt. Il primo libro de' Madrigali, Motetti e Canzoni francesi a tre voci, nuovamente ristampati. Venetia, Girol. Scotto, 1587. Der Bass einst im Besitze A. Ferrenc's in Paris.

1545. Jachet Archadet. Quatuor vocum Motecta, liber primus. (Tenor, Altus, Bassus.) Venetiis, Ant. Gardanus. 1545.

3 Stb. in quer 4°, einst im Besitze des Antiquariat's von List & Franke in Leipzig.

1546. (Versal.:) Intavolatvra Di Livto di Francesco Vindella Triviggiano d'Alcvni Madrigali D'Archadelt Novamente Posta In Lvce | Libro Primo | Intavolatvra — Drkz. — Di Livto ‖ In Venetia (Petit:) Apresso di | Antonio Gardane | M.D.XXXXVI. |

1 vol. in 4°. Kgl. Staatsbibl. in München mus. pr. 113/1. Dediciert von *Vindella* an Magnifico Signor Giovanbattista Visconte. Er sagt darin, dass er aus dem 1. Buche Madrigale von Archadelt einige für Laute eingerichtet habe, doch ist dies nicht ganz richtig, da die Madrigale aus allen 5 Büchern entlehnt sind und eins davon mir ganz unbekannt ist. Der Inhalt besteht aus

Ancidetemi pur, p. 10. 1. Buch No. 9.
Bella fioretta, p. 17. 1. Buch No. 49.
Che piu foco, p. 13. 1. Buch No. 17.
Dolci rime leggiadre, p. 3. 5. Buch No. 4.
Deh fuggite o mortali, p. 18. 2. Buch No. 4.
Fra piu bei fiori, p. 11. 1. Buch No. 56.
Florida mia gentil, p. 15. Unbekannt.
Fato son esca, p. 16. 5. Buch No. 5.
Io mi rivolgo, p. 14. 2. Buch No. 2.
Nova donna, p. 8. 1. Buch No. 13.
Non v'accorgete, p. 9. 1. Buch No. 26.
O s'io potessi, p. 7. Ist von J. Berchem.

Pongente dardo, p. 6. 1. Buch No. 2.
Quand' io penso, p. 4. 1. Buch No. 60.
Si grand' e la pieta, p. 2. 4. Buch No. 2.
Sel tuo partir, p. 5. 1. Buch No. 25.
Se la dura durezza, p. 12. 1. Buch No. 22.

1550. (Versal.:) Tenor. | Il Qvinto Libro | Di Madrigali D'Archadelt A Qvatro Voci | (Petit:) Con Alcuni de altri nouamente Ristampato & Corretto. | A Qvatro — Drkz. — Voci. ‖ In Venetia Apresso di | Antonio Gardane. | 1550. |

4 Stb. in kl. quer 4°, ohn. Dedik. (Sammelwerk 1550d.) 31 Madrigale. Kgl. Bibl. München kompl.

Von Archadelt sind folgende:

1. Amorosetto fiore, p. 6.
2. Amor a talla gioia, p. 19.
3. A pie d'un chiaro forte, p. 28.
4. Dolci rime leggiadri, p. 1.
5. Ecco d'oro l'eta, p. 4.
6. Fatto son esca, p. 13.
7. Hor tregu' hauran, p. 5.
8. Honorata mia donna, p. 15.
9. In me sol regna fede, p. 11.
10. Pietose rime, p. 2.
11. Parole estreme, p. 17.
12. Qual ingegno o parole, p. 10.
13. Se tanta gratia amor, p. 12.
14. Sostenete quei di, p. 20.
15. S'advien che la beltade, p. 21.
16. Tante son le mie pene, p. 29.

Die übrigen sind von L. Barre, M. Jan, La Martoretta, Hub. Naich, Pieresson und Verdelot. — Eine frühere Ausgabe ist bisher nicht bekannt. Fétis schreibt sogar, dass es 5st. ist und erst 1556 erschien. (Schluss folgt.)

Bezeichnungen für den amtlichen Charakter der Musiker an Kathedral- und Stiftskirchen.

Zum Verständnisse der Bezeichnungen für den amtlichen Charakter der Musiker an den Kathedral- und Stiftskirchen muss man sich die Einrichtungen dieser Genossenschaften vergegenwärtigen. Diese waren, soweit sie unsere Frage berühren, folgendermaßen gestaltet. An der Spitze einer solchen Genossenschaft stand der Probst (*praepositus*) für die Verwaltung der weltlichen und der Dechant (*decanus*) für die der geistlichen Angelegenheiten. Diesen Dignitäten folgte ebenfalls als Dignität der *Cantor* als *regens chori.* Der Kantor, auch *Choryuscopus* genannt, hatte den ganzen Gesang zu leiten, die Kirchenfestlichkeiten vorzubereiten und anzuordnen, sowie auch den Kirchenkalender, das Directorium *divini officii,* anzufertigen. Derselbe hatte beim Gottesdienste eine eigene Stelle in der Mitte des zweiteiligen Chores, um von beiden Seiten bequem gesehen werden zu

können und hielt in der Hand einen scepterartigen Stab, mit dem er die notwendigen Zeichen zur Regulierung des Gesanges geben konnte. Später gab der *Cantor* die technische Leitung des Chores an einen meistens aus den *Vicaren* gewählten Substituten ab, welcher *Succentor* genannt wurde; er selbst behielt die obere Leitung, die zuletzt auf den Dekan überging. Zuweilen steht auch *Praecentor* für *Cantor*, auch *Domesticus* und *cantuum cantorumque praefectus*. *Cantor* hiefs auch in den Landkirchen der Leiter des Volksgesanges; so erzählt Gerbert in cantu et musica sacra II. 173, dass er in Frankreich in den Landkirchen einen Laien — cantor im Pluviale habe umhergehen sehen, der den Gesang des Volkes geleitet habe. In manchen Kirchen finden sich zwei technische Leiter, auf jeder Seite des Chores einer, von denen der eine, der immer zuerst anstimmte, *Praecentor*, und der andere, der mit seinem Chore respondierte, *Succentor* hiefs. In diesem Chore, der nur den gregorianischen Choral vortrug, sangen aufser den Klerikern zur Unterstützung auch Laien, welche *Chorisocii*, auch *Choralistae*, genannt wurden, auch Knaben, welche eigens für den Chordienst vorbereitet wurden; sie hiefsen *Choraula*, *Chorales*; ihr Leiter hiefs *magister choralium* und war meist ein Vikar der Kathedralkirche. Die *Chorales* waren in einem Alumnate vereinigt, dessen Vorsteher *Provisor* hiefs, und besuchten die Domschule. Den Gesangunterricht als Disciplin erteilte den Knaben an der Domschule der *magister cantus*.

Auch auf dem Lande waren Schulen eingerichtet, in welchen die Jugend zur Unterstützung des Chorgesanges herangebildet wurde, wie es sich ersehen lässt aus einem Beschlusse der Synode von Antwerpen an. 1576, welcher festsetzt, dass ebenso in Landkirchen, wo eine Schule für die Jugend zur Unterstützung des Chorgesanges eingerichtet sei, niemand zum Singen ins Chor eintrete ohne Röckel.

Aufser dem Chore zum Vortrage des greg. Chorales bestand noch ein gesonderter Chor für den Figuralgesang und an manchen Kirchen noch ein Instrumentalchor. Nach du Cange hiefs der, welcher den Chorknaben vorgesetzt war, auch *Magister scholarum de cantu*.

In der Regel der Praemonstratenser heifst es: „De Cantore et Succentore. Cantor stet in dextro choro; Succentor in sinistro, et omnes fratres ad cantandum excitet, ac errantes et deficientes in Antiph. Psl. Hymnis emendet in altero choro“.

Für „Kapellmeister“ findet sich aufser *Musici chori praefectus* auch *Director chori musici* und *Magister capellae*. *Capellanus* hiefs der Geistliche, welcher dem Gottesdienste der königlichen Hofkapelle

und dem dazu gehörenden Klerus vorstand. Mit dieser Würde wurde häufig ein Bischof bekleidet, der dann *archicapellanus* hiefs. — *Phonascus* als Bezeichnung einer amtlichen Stellung ist mir bisher nicht begegnet. Bei den Alten war die Phonascia eine besondere Kunst, deren Ausüber *Phonasci* hiefsen. Diese lehrten den Gesang nicht als Disziplin, sondern es bezog sich ihre Thätigkeit auf die Bildung der Stimme, deren rechten Gebrauch und auf den kunstgemäfsen Vortrag, sowohl im Gesange wie auch in der Rede. Glarean bezeichnet in seinem Dodecachordon II. 38. Kap. den *Phonascus* als einen Musiker, der stark ist in der Erfindung von Melodien; diesem stellt er den *Symphoneten* gegenüber, der es versteht, einer gegebenen Melodie andere Stimmen zuzufügen. P. Bohn.

Nachträglich schreibt Herr Bohn der Redaktion noch folgendes: Unter dem Worte *Cantor* wurde allerdings auch jeder Sänger verstanden. Sagt schon Isidor: Cantor autem vocatur, quia vocem modulator in cantu. Mit der Bezeichnung *magister* ist es ähnlich. Im Mittelalter war magister gleich doctor. So magister artium, magister theologiae etc. Es bezeichnet der Ausdruck also auch die Qualifikation. Die auf Seite 127 mitgeteilten Erklärungen aus älteren Schriftstellern sind mit Vorsicht und Rücksicht auf die Zeit aufzufassen, denn von der Zeit von Isidor bis zum 15. Jahrh. haben sich die Verhältnisse manigfach geändert. So widerstreitet das von Herrn Bäumker angeführte Citat aus Gerbert I., 204 überhaupt der Annahme, dass unter Phonascus ein Gesanglehrer verstanden werden kann, denn es heifst dort: qui in scholis etiam publicis non cantum aut disciplinam musicam sed rectum vocis pronuntiationisque usum docebant. — [Wie manigfach die Bezeichnungen von Musikämtern an Kirchen waren, lehrt z. B. der Titel zu Certon's Missae von 1558 (Paris bei Le Roy und Ballard), wo es heifst „Pueris symphoniacis sancti sacelli Parisiensis auctore". Und bei den Missae von Cler'eau von 1554 (Paris, du Chemin) wird er genannt „Pueris Symphoniacis Ecclesiae Tullensis praefecto". Über die Bezeichnung succentor giebt auch ein Aktenstück im Dresdener geh. Archiv Auskunft. Im Jahre 1656 heifst es da (Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters in Dresden. Dr. 1861, Bd. 1, p. 163) „Wenn der Kapellmeister und Vicekapellmeister verhindert sind, muss der Hof- oder Vicehofcantor (succentor) eintreten". Man verstand also stets ein untergeordnetes Amt darunter und nicht wie Straeten den Kapellmeister. Eitner.]

Anzeigen musikhistorischer Werke.

Schütz (Heinrich), Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Nach dem Evangelisten St. Matthäus von .... Bearbeitet, mit Orgel- oder Klavierbegleitung versehen und seinem Freunde Friedrich Spitta gewidmet von A. Mendelssohn. Bearbeitung Eigentum der Verleger. Leipzig und Brüssel, Breitkopf & Härtel (1887). In hoch 4°, VI und 87 Seiten.

Bach (Joh. Seb.), Passionsmusik nach dem Evangelisten Lucas von .... Vollständiger Klavierauszug mit Text nach der Originalpartitur eingerichtet von A. Dörffel. Ibidem. (1887.) In hoch 4°, 2 Bll. u. 101 Seite.

Die Schütz'sche Passion gehört der Mitte des 17. Jahrhunderts an und die Bach'sche dem Anfange des 18. Jahrhunderts; die beiden Passionen liegen also etwa ein halbes Jahrhundert auseinander. In der Urgestalt macht sich dieser Zeitunterschied äufserlich sehr bemerkbar, dagegen dem inneren Gehalte nach verglichen, erscheinen sie fast wie Kunstwerke ein und derselben Periode. Es war eine glückliche Idee von der Verlagshandlung, die beiden Passionen in gleicher Gestalt und in so leicht fasslicher Form einem gröfseren Publikum zugänglich zu machen. Herrn Mendelssohn's Aufgabe war eine bei weitem schwierigere, denn Schütz's Niederschrift der Solostimmen ist noch in der alten Art der Lektionen geschehen, d. h. mit der römischen Choralnote, also ohne wesentliche Wertunterscheidung, nur dem Wortaccente folgend. Der Herausgeber musste daher die Solostimmen erst in die moderne Lesart umschreiben und eine Begleitung aus freier Erfindung schaffen. Dass ihm dies in so trefflicher Weise geglückt ist, beweist, wie liebevoll er sich in seine Aufgabe vertieft und trotz des modernen Gewandes, sich nie über Mittel und Ausdruck der damaligen Zeit hinweggesetzt hat, sondern streng an dem Geiste des Originals festhält. Um auch den in der Passion gewohnten Choral nicht zu entbehren, den Schütz noch nicht verwendet, hat der Herausgeber als Anhang 12 Choräle in teilweise alter Bearbeitung angefügt, die an bestimmten Stellen der Passion einzufügen sind. In dieser Gestalt empfängt der Kunstfreund ein Werk, was ihm Freude und Genuss gewähren wird und Gelegenheit bietet den Meister Schütz unverfälscht kennen zu lernen. — Die Bach'sche Lucas-Passion war bisjetzt nur durch eine Handschrift bekannt, die sich im Privatbesitze befand und wir lernen dieselbe hier nicht nur zum erstenmale kennen, sondern erhalten auch zugleich die älteste Passion Bach's, die noch in die Zeit fällt, wo er in Weimar lebte (siehe Spitta's Bach, Bd. 2, p. 339). In der äufseren Form unterscheidet sie sich wenig von den übrigen, man müsste gerade den Unterschied in der

öfteren Verwendung des Chorals suchen, doch die musikalische Ausdrucksweise steht sehr oft noch gegen die spätere Grofsartigkeit zurück; sowohl in Form, als Erfindung lehnt sie sich den früheren Vorbildern an. Dennoch wird sie kleinen Gesangvereinen eine willkommene Gabe sein, teils durch die leichtere Ausführbarkeit, teils durch den leicht fasslichen Charakter. Herr Dörffel's Klavierauszug ist praktisch und klangvoll und lässt die erfahrene Hand erkennen.

Orgelbuch. Gesammelt, redigiert und mit Pedal-Applicatur versehen, von Ernst von Werra. 20. Haupt-Vereinsgabe des Cäcilien-Vereines, pro 1887. Preis im Buchhandel 1 M. Verlag des Cäcilien-Vereines. Druck und Expedition von Fr. Pustet in Regensburg. In gr. 4⁰, 3 Seiten Vorrede nebst bio- und bibliogr. Notizen, 48 Seiten Notendruck mit 56 Nrn.

Neben dem Zwecke, dem Organisten an katholischen Kirchen dem Gottesdienste sich anschliefsendes Material zu liefern, erhält der Historiker eine Reihe Kompositionen aus dem 18. Jahrh., die bisher noch wenig bekannt waren, wie Werke von Jos. Seegr, J. C. F. Fischer, Karlmann Kolb, Gottlieb Muffat, Joh. X. Nauss, J. G. Vierling, X. A. Murschhauser, G. A. Sorge und Domenico Zipoli. Die Orgelstücke sind mit Geschmack ausgewählt und bieten manches Interessante. Besonders lernt man *J. C. F. Fischer* (1672—1715) näher kennen, der ein geschickter und erfindungsreicher Kopf war; auch Seegr (Seeger oder Zegert, 1716—1782) ist ein tüchtiger der Bekanntschaft werter Komponist. Sollte die Sammlung eine Fortsetzung finden, so möchten wir den Herrn Herausgeber auf manche Mangelhaftigkeit des Druckes aufmerksam machen, wie auf das Fehlen der Pausen bei den ersten Stimmeintritten (Nr. 3, 4, 9, 11 u. f.), ferner werden in dem Seb. Bach'schen Praeludium p. 29 die ganzen Noten statt an den Anfang des Taktes in die Mitte desselben gerückt, ein Verfahren was sonst bei keinem anderen Satze stattgefunden hat, auch sind die Klammern in demselben Satze so ungeschickt, dass man sie leicht für Noten halten kann. Im übrigen ist der Druck sehr sorgfältig korrigiert.

Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben, Charakter und musikalisches System. Seine Werke, seine Schule, Bildnisse etc. von Dr. Karl Emil von Schafhäutl, Kgl. Universit.-Prof. u. Conservator. Mit 3 Bildn., Facs. u. Notenbeil. Augsburg 1888. Verlag des literar. Inst. von Dr. M. Huttler. Preis 8 M. In gr. 8⁰, XVI u. 303 S. mit 4 Bll. Beilagen.

Wie der Herr Verfasser Seite 3 mitteilt ist der vorliegende Band nur ein Vorläufer einer sehr umfassenden und voluminösen Biographie, deren Erscheinen noch lange auf sich warten lassen dürfte. Die Hauptaufgabe der vorliegenden Biographie scheint nur darin zu bestehen, Vogler gegen die zahlreichen Angriffe seiner Zeitgenossen zu verteidigen. Uns

Neueren ist Vogler eigentlich fremd und gleichgültig und ist uns nur als der Lehrer Weber's und Meyerbeer's bekannt. Ich habe mir viel Mühe gegeben aus der vorliegenden Biographie mein Urteil dem des Herrn Verfassers anzupassen, doch hat die Darstellung gerade das Gegenteil hervorgerufen. Vogler als Mensch und Komponist war mir völlig fremd, und habe ich durch obiges Werk den Eindruck empfangen, dass er wohl ein talentvoller Mann war, einen festen, eisernen Willen besaſs — schon sein Gesichtsausdruck spricht dies aus — dass er aber als Sonderling, als Kunstspekulant sich ebenso seinen Nachruhm verpfuscht hat, als sein ihm so ähnlich angelegter Schüler Meyerbeer. Alles wird bei ihm zur Spekulation, selbst das Gebetbuch wird dazu benützt. Es lieſse sich über das Buch wieder ein Buch schreiben, denn Vogler ist eine interessante Erscheinung, und der Herr Verfasser ist von seinem Stoffe so erfüllt, dass er eine Fülle Material liefert. Er reizt aber gerade durch die Art seiner Darstellung zum Disputieren an, da er die Urteile der Zeitgenossen immer und immer wieder wörtlich anführt und seine Widerlegung nicht überzeugend wirkt. So wäre man gern geneigt seine Verehrung für die Kompositionen Vogler's zu teilen, wenn nicht am Ende die beiden Tonsätze mitgeteilt wären, die alle schönen Worte zu nichte machen. Wir erkennen wohl den Spekulanten Vogler, aber nicht den groſsen Künstler Vogler. Ich kann mir nicht denken, dass Herr von Schafhäutl in der Hymne „Regnum mundi" die Takte 10—12 schön, oder geschickt oder gar genial findet. Ich würde sie einem Schüler rot durchstreichen und ungeschickt darüber schreiben. Und diese 3 Takte kehren fünfmal wieder. So geht es uns mit den meisten Eigenschaften Vogler's. Wir möchten so gern daran glauben, dass er nicht eitel war, so eitel, dass alle Welt über ihn lachte, wenn das fatale Gebetbuch nicht da wäre. Wir möchten so gern an sein wahres Künstlertum glauben, wenn die fatalen Programme zu seinen Orgelconcerten nicht da wären, die doch mehr nach Schaubuden-Aushängeschildern riechen, als nach echtem Künstlertum. Der Herr Verfasser sagt ganz richtig: Vogler konnte seinen Orgelfantasien ebensogut ein ästhetisch abgefasstes Programm geben, doch er kannte sein Publikum. Wenn er die Mauren von Jericho einfallen lässt, so versteht dies freilich der dümmste Bauernjunge, dem gebildeten Zuhörer ist es aber eine fatale Zugabe. Vogler hat sein ganzes Vermögen, seine ganze Einnahme der Einrichtung von Orgeln nach seinem System geopfert, und jeder Orgelspieler und Orgelbauer verwarf das System; nur zwei Orgelspieler kann der Verfasser anführen, die überhaupt imstande waren mit seinen eingerichteten Orgeln (Simplificationssystem nannte es Vogler) fertig zu werden, und das sind Mendelssohn und Ett. Selbst der perfekte Orgelspieler Rink verwarf es. Ein eigenes Urteil kann man sich nach des Herrn Verfassers Darstellung des Simplificationssystems nicht gut bilden und man ist daher nur auf den Erfolg angewiesen und der fällt zu Ungunsten Vogler's aus. Möglich dass die Welt zu dumm ist; sie begreift doch aber andere geniale Erfindungen, warum denn gerade diese nicht? In dieser Weise schwankt man hin und her und kommt zu keinem abschlieſsendem Urteile. Es wird stets eine

schwierige Aufgabe bleiben, abgeschlossene Urteile über längstvergangene Thatsachen umzustoſsen und die Gegenwart vom Gegenteil zu überzeugen. Vielleicht erreicht dies der Herr Verfasser in seinem angekündigten gröſseren Werke.

Mitteilungen.

* Andreas Bontempi, der Komponist nnd Dichter der Oper „Il Paride" (Exemplare des Druckes in Berlin und Wien) 1662 am 3. Nov. in Dresden aufgeführt — die Aufführung währte von abends 9 Uhr bis morgens 2 Uhr — sagt im Vorworte, dass er sich bei der Komposition der Oper das natürliche Sprechen zum Vorbilde genommen habe. (Originaltext im Fürstenau, Zur Geschichte der Musik u. d. Theaters am kurf. Hofe in Sachsen. Dresden 1861, Bd. 1, p. 211.) Also ein Vorläufer Gluck's und Wagner's, nur kommt seine Musik seinem Wollen nicht gleich.

* Der nordniederländische Verein für Musikgeschichte hat von *J. A. Reincken* Partite diverse Sopra l'Aria: „Schweiget mir von Weiber nehmen", altrimente chiamata „La Meyerin" für Klavier herausgegeben (Lpz., Breitkopf & H.). Nur die 16. Variation zeigt uns Reincken in guter Laune, die übrigen leiden an groſser Trockenheit. Die Genialität seines Meisters Sweelinck erreicht er in keiner Weise. Auſserdem hat der Verein noch im St. Gregorius-Blad, April 1887, die 5stimm. Motette „O sacrum convivinm" aus den Cantiones sacrae von 1619 von J. P. Sweelinck in Partitur veröffentlicht. Sie ist gerade eine von denen, die am wenigsten Sweelinck von der besten Seite zeigen, wie er überhaupt im Gesangsfache nur Mittelmäſsiges leistete; seine Stärke zeigte er im Orgelsatze, dort tritt er reformierend auf und seine Genialität kommt nur hier zu voller Geltung. Die Publikationen sind deshalb doch von groſsem historischen Wert, denn nur durch die Kenntnis der Meister von allen Seiten kann sich unser Urteil zu einem umfassenden heranbilden.

* Inbetreff der Herstellung des in No. 10 erwähnten Quellen-Lexikons sei besonders auf die Titel und Dedikationen von Drucken und Manuskripten aufmerksam gemacht, die neben den archivalischen Dokumenten die besten Wegführer sind. Bei dem Fortschreiten des Lexikons tritt immer mehr die Erkenntnis zu Tage, dass fast sämtliche Biographieen älterer Meister irrig oder mangelhaft sind. Eine thätige Beihilfe, besonders von Nachrichten aus Notendrucken und Notenmanuskripten wäre sehr wünschenswert.

* Leo Liepmannssohn. Antiqnariat. Berlin W, Charlottenstr. 63. Katalog 57. Geschichte und Theorie der Musik. — Tanz. Eine wertvolle Sammlung alter und neuer Werke.

* Katalog von Kirchhoff & Wigand in Leipzig, Marienstr. 19. No. 791. Enthält Geschichte der Musik. Musikwissenschaft nnd Musikalien. Eine reiche Sammlung meist neuerer und einiger älterer Werke.

* Verzeichnis No. 185 von List & Franke in Leipzig, Universitätsstr. 13. Enthält geschichtliche und theoretische Werke über Musik, Biographieen, Zeitschriften und Werke über das Theater.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 11.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIX. Jahrgang. 1887.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 12.

Jacob Archadelt.

(Rob. Eitner.)

(Schluss.)

1557. Missae | Tres Jocobo Arcadet | Regio mufico, & illuftriff. Cardinalis à Lotharingia facello praefecto | auctore, nunc primum in lucem aeditae, cum quatuor | & quinque vocibus, ad imitationem | modulorum | Noe Noe. 4 Io. Mouton. | Aue regina coelorum. 5 And. de filua. | Miffae vulgaris beatę virginis. 4 | Drz. ‖ Lvtetiae. | Apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard, . . . | . . . | . . . | 1557. | etc.

1 vol. in gr. fol. 44 Bll.

Hofbibl. Wien, Univ.-B. Königsbg., Stadtb. Augsburg, K. B. München. — Kgl. Bibl. Berlin.

Auf der Rückseite des Titelblattes das Druckprivilegium. 2. Bl. Die Dedication an Carolo Lotharingo Cardinalis vom Verleger. Man erfährt daraus nur, dass A. „symphoniarum tuorum magistro" beim Herzoge ist, also sowohl Kapellmeister wie Komponist.

1573. (Versal:) Svperivs. | Chansons A Troys | Parties De M. Iaqves | Arcadet. | (Petit:) nouuellement Imprimé | en troys volumes. ‖ A PARIS. | 1573 | (in der unteren Vignette:) Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | Imprimeurs du Roy. | Auec priuilege de fa mageſté pour dix ans.

3 Stb. in quer 12°, auf der K. K. Hofbibl. in Wien nur Superius und 2. Superius bekannt (Mitteilung des Herrn Wöber). Die Titel stehen in reicher und geschmackvoller Randverzierung. Das

24. Blatt (Schlussblatt) zeigt das Druckerzeichen (einen Pegasus) und nochmals die Druckerfirma.

Inhalt.

Texte vollständig.

1586. (Versal:) L'Excellence | Des Chansons Mvsi- | cales Composees Par | (Petit:) M. Jaques Arcadet, tant propres à la | voix, qu'aux inſtruments. | Vignette. | Recueillies & reueuës par Claude Goudimel natif de Beſançon. | Drkz. | SVPERIVS. ‖ Par Jean de Tournes, Imprimeur du Roy à Lyon. | M. D. LXXXVI. |

4 Stb. in kl. quer 8⁰, ohne Dedic. Die Worte „Recueillies & reueuës par Claude Goudimel natif de Beſançon. | Drkz. | " fehlen auf dem Contraltus, Tenor und Bass.

Kgl. Bibl. in München komplet. Eine frühere Ausgabe ist nicht bekannt. Fétis verzeichnet eine „Lyon 1572", doch ohne Fundort und genaue Titelwiedergabe.

Seite Inhalt, 4stimmig.

Wenn ich nicht irre sind es Archadelt'sche Madrigale, die auf französische Texte gesetzt sind.

Nachtrag zu Seite 132. Herr Dr. *Emil Vogel* zeigt in seiner neuerdings erschienenen Biographie Cl. Monteverdi's noch folgende Ausgabe des 1. Buches Madrigali a 4 voc. von Archadelt an, zu der er mir freundlichst noch folgende näheren Angaben übermittelt hat.

Madrigali | A Quattro | Di Giahes (?) | Archadelt | Di Nuovo Ristampato, E Coretto (?) | In Venetia Da Claudio Monteverde. || In Roma, Per Paolo Masotti 1627. | Con Licenza De' Superiori. | A Distanza (?) di Gioseppe Cesareo all' insegna dell' Arpa al Colleggio Romano.

4 Stb. in hoch 4⁰, im Liceo musicale in Bologna. Dediciert vom Verleger Masotti an Monsignor Nicolo Monaldeschi, ohne Datum. Der Inhalt besteht aus 31 Madrigalen und zwar nach 1539a aus No. 1, 7; 2 und 4 von Berchem, 55 von Corteccia; 57, 8, 6, 37, 42, 13, 9, 45, 15, 20, 17, 24, 16, 48, 53, 49, 25, 29, 31, 26, 27, 59, 60, 33, 34 und 38.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

Emil Vogel: Claudio Monteverdi. Leben, Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichnis seiner im Druck erschienenen Werke. Abgedruckt in der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. Lpz. Breitkopf & Härtel 1887, p. 315—450.

Die Erstlingsarbeit eines jungen Dr. philologiae, die aber ein eminentes Talent für musikgeschichtliche Forschung und Darstellung kund giebt. Man bewundert die Verbindung der archivarischen mit den bibliographischen Studien und erfreut sich an der knappen und doch dem Gegenstande völlig genügethuenden Form. Eine Eigenschaft, die unsere besten neueren Historiker nicht teilen. Der Verfasser verlässt nie sein Thema, schweift nie ab. Wie ein Anatom selbst dem kleinsten Knöchelchen seinen Platz anzuweisen versteht, so weifs Herr Vogel aus der kleinsten archivarischen und bibliographischen Notiz das Leben des einst so hoch gefeierten Komponisten, dem Förderer der Oper, zu verfolgen und zum einheitlichen Ganzen zu gestalten. Seine Kenntnisse der einschlägigen Litteratur bemerkt man nur an den kurzen Notizen in den Anmerkungen, in denen er grofse und kleine Irrtümer der betreffenden Verfasser richtig stellt. Ohne Prunk und Aufsehen laufen dieselben nebenbei her, als wenn er sie spielend aus dem Ärmel schüttelte. Noch zu erwähnen ist die sehr nachahmungswerte Behandlung, Citate, Dokumente, Briefe, Dedikationen u. a. stets in deutscher Übersetzung mitzuteilen und den Original-Wortlaut in die Anmerkung zu verweisen. Es ist eine sehr billige Art nur den Original-Wortlaut wiederzugeben und dem Leser zu überlassen sich die

alte oft schwer verständliche Ausdrucksweise zu übersetzen. Der Sinn ist oft so dunkel, dass die Übersetzung sich nur in umschreibender Weise halten kann und der Übersetzer sich erst durch längere Stndien in die Ansdrucksweise der Zeit hineinarbeiten muss, und trotzdem ist Herr Vogel mehrfach genötigt die Worte beizufügen: das ist etwa der Sinn der dnnkel gehaltenen Ausdrucksweise. An die Biographie des einstigen Meisters schliefst sich die Bibliographie an, geteilt in ein chronologisch geordnetes Titelverzeichnis und ein alphabetisches Inhaltsverzeichnis. Daran schliefsen sich die Dokumente und den Schluss bildet der„ Lamento d' Arianna", das ist der einzige Teil einer Oper von Monteverde der uns aus ihr erhalten ist, und da er sich in einem Sammelwerke von 1623 ohne Autorname befindet, so ist deren Mitteilung von ganz besonderem Werte. Der bibliographische Teil erfüllt unsere Ansprüche nicht in dem Mafse, als wir sie an den Herrn Verfasser stellen können und müssen, dem ein so riesiges Quellenmaterial vorliegt. Er macht den Eindruck, als wenn der zugemessene Ranm zu knapp gewesen wäre. Bibliographische Arbeiten erfüllen erst dann ihren Zweck, wenn sie auf jede Frage Antwort erteilen. Die Neuzeit hat darin so Musterhaftes gerade in der Musikgeschichte geleistet, dass kein Zweifel mehr darüber bestehen kann, wie eine Bücherbeschreibung abzufassen sei. Sie hat sich zwischen C. F. Becker's und Wackernagel's Arbeiten den Ausdruck angeeignet, der die richtige Mitte zwischen Notizen und endlosen Beschreibungen hält. — Die vorliegenden Zeilen sollen nur auf das Werk aufmerksam machen, damit es sich recht bald in jedermanns Hand befindet. Aus dem reichen und interessanten Inhalte einen Auszug zu geben, umgehe ich schon deshalb, um niemandem Gelegenheit zu geben, sich die Anschaffung der Biographie zu ersparen, denn wir müssen danach streben, dass der Musikgelehrte von seinen Arbeiten auch leben kann.

Rudolf von Freisauf: Mozart's Don Juan, 1787—1887. Ein Beitrag zur Geschichte dieser Oper von ... Herausgegeben anlässlich der 100jährigen Jubelfeier der Oper „Don Juan" von der „Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg." Mit 9 Kunstbeilagen. Salzburg. Verlag von Herm. Kerber. 1887. In 8⁰. VIII und 197 Seiten. Pr. 4,50 M. (Der Reinertrag fliefst der obigen Stiftung zu.)

Ein auf die genanesten Quellenstudien und in einem fliefsenden Stile abgefasstes Buch, welches dem Historiker wie Laien den gröfsten Genuss bereitet. Der Verfasser lässt vor uns die Komposition des Don Juan mit den allerkleinsten Details entstehen. Wir sehen Mozart im Prager Freundeskreise sich mit der ganzen Heiterkeit und Liebenswürdigkeit seines Wesens bewegen. Empfangen die Eindrücke der Zeitgenossen, welche die ersten Aufführungen erlebten, erfahren aber auch die absprechenden Urteile einer kleinlichen Kritik als er in Wien, Berlin und anderen Städten aufgeführt wird. Hierauf erhalten wir eine genaue Einsicht in

das Autograph der Partitur nebst dem Textbuche, sowie von den deutschen Übersetzungen, den späteren Zusätzen in der Partitur und von den mannigfachen Wandlungen, welche er an den verschiedenen Bühnen durchgemacht hat. Der Statistik mit ausführlichem Texte wird ein grofser Raum gewährt und wir sehen ihn durch die ganze Welt wandern. Den Schluss bilden die Aufführungen von Mozart-Cyclen, einige Urteile über die Oper, ein Verzeichnis der Literatur über den Don Juan und ein Namen-Verzeichnis. Zu Seite 106 wäre noch hinzuzufügen, dass die wahrscheinlich in Wien unter Schikaneder's Beeinflussung entstandenen Einschiebungen von 3 Personen, einem Gerichtsdiener, einem Kaufmann und Eremieten an den gröfseren Bühnen länger ihr Leben zum Gaudium des grofsen Haufens gefristet haben, als der Verfasser annimmt, denn in Breslau wurden sie noch 1852 gegeben und selbst in Berlin hörte ich sie noch 1854. Erst nach diesem Jahre, vielleicht noch etwas später, wurden die Secco-Recitative eingeführt, mit Begleitung eines Violoncells.

Eitner.

Mitteilungen.

* In betreff der Titel der Kapellmitglieder im 16. Jahrh. bietet die Cantoreiordnung des Kurfürsten Moritz von Sachsen von 1548 (Fürstenau, Beiträge 1849 p. 9) mannigfache Belege. Der oberste Leiter ist der Kapellmeister, der Präceptor unterrichtet die Knaben im Singen, Religion und Grammatik und lehrt „darneben die anderen artes dicendi". Es scheint in den Bezeichnungen der Ämter bei jeder Kapelle ein anderer Gebrauch gewesen zu sein.

* In den diesjährigen Monatsheften p. 27 wurde bei der Besprechung der Briefsammlung der *La Mara* ein Brief *Monteverdi*'s erwähnt und dabei der Original-Wortlaut vermisst, weil der Sinn der einen Stelle in der Übersetzung dunkel ist. Der Brief ist bereits 1855 in *Caffi*'s Storia della Musica sacra, 2. Bd. pag. 135 im Originale veröffentlicht und heifst die betreffende Stelle dort wörtlich „havendo già visto che quattro generi di armonia saranno quelli che anderanno adoperati per servitio del detto intermedio." Die Übersetzerin hat also ganz getreu übersetzt; doch was kann Monteverdi wohl unter den 4 Arten Harmonieen meinen? Thema oder Charaktere?

* Schon 1495 liebte man es, Gesänge teils mit Singstimmen, teils mit Instrumenten zu besetzen, wie es Praetorius im 17. Jahrh. näher ausführt. So berichtet Davari (La musica a Mantova 1884), dass ein Gesang von Obrecht z. B. im Jahre 1495 in Mantua mit Sopranisten, Altisten, Contraltisten und der Bass mit der Posaune ausgeführt wurde (Archiv in Mantua).

* Über die Triole im 16. Jahrh. sagt Hans Gerle in seiner Musica und Tabulatur auf die Instrument der kleinen und grofsen Geygen etc. (Kgl. B. Berlin) Bogen H 2: „Du wirst in etlichem gesang die Ziffer, die drey gilt, vnder den noten finden" (in den 3 nebenstehenden Notenbeispielen steht die 3 über den Noten, wie noch heute Gebrauch ist) „und nicht vor den noten. Es sind gleich die noten minima oder Semiminima so gelten drey ein schlag, so gehört alweg die nechst

Not darvor und die ander darnach zusamen zu einem schlag." (Das kann nur heifsen: Es ist ganz gleich, ob die Noten Minima = 𝅗𝅥 oder Semiminima = 𝅘𝅥 sind, sie gelten alle drei stets nur einen Schlag, nämlich die erste von den dreien Noten, die vor der 3 und die letzte, die hinter der 3 steht, also 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥). „Es gehet aber die andern Noten nichts an, nur die drey Noten die ober der Ziffer steen, wie du es hernach sehen wirst" (folgen 3 Beispiele Triolen).

* In der Hofbibliothek in Darmstadt, Codex No. 1988, befindet sich ein Ms. aus dem 15. Jahrh. mit einigen älteren Hds., welches Tractate von *Guido, Aribo* und *Berno* enthält. Die Vierteljahrsschrift von Fr. Chrysander u. C. enthält p. 488 eine Beschreibung derselben.

* Notizen über die Stärke und Besetzung der einstigen Musik-Kapellen. Am Kurfürstl. Hofe zu Torgau unter Moritz bestand 1548 die Kapelle aus einem Kapellmeister, 3 Bassisten, 5 Tenoristen, 3 Altisten (Männer), 9 Knaben und einem Organisten. Einer der Sänger war Präceptor, der die Knaben zu unterrichten hatte, nicht nur in der Musik, sondern auch in allen übrigen Disciplinen. 1555 unter Kurfürst August bestand die Dresdener Kapelle aus 24 Personen, ohne die Knaben, nämlich 1 Kapellmeister, 1 Präceptor, 4 Bassisten, 7 Tenoristen, 8 Altisten (Männer), 8 Organisten und 13 Knaben. Dazu trat noch eine Instrumental-Kapelle mit 7 Personen. 1576 besteht die Kapelle aus 35 Mitgliedern, darunter 6 Bassisten, 5 Tenoristen, 7 Männer-Altisten (auf 10 Singeknaben), 13 Instrumentisten und 3 Organisten. Im Jahre 1590 umfasste sie 43 Mitglieder: 1 Kapellmeister, 1 Präceptor, 5 Bassisten, 5 Tenoristen, 4 Altisten (Männer), 8 Knaben, 1 Instrumenten-Inspektor, 11 Instrumentisten, deren Instrumente nicht genannt sind, 2 Lautenisten, 3 Organisten, davon einer auch Harfenist und Instrumentist, also Klavierspieler war, 1 Zinkenbläser und 1 Citharist. Im Jahre 1606 war sie bis zu 47 Personen vermehrt. 1612 sank sie bis auf 27 Personen. 1632, unter Schütz's Direktion, aus 39 Personen, darunter 15 Instrumentisten und nur 13 Singstimmen. 1651 ging sie bis auf 17 Mitglieder herab, darunter 8 Instrumentisten und 6 Sänger (die Knaben sind nicht genannt). Im Jahre 1666 dagegen zählt sie 53 Personen: Schütz, Oberkapellmeister, 4 Kapellmeister, 2 Vice-Kapellmeister, 1 Hofkantor, 1 Vicehofkantor, 4 Sopranisten (Kastraten), 5 Altisten (Männer), 5 Tenoristen, 4 Bassisten, die übrigen sind Instrumentisten, darunter 1 Concertmeister und 4 Organisten. Die nächsten Jahre zeigen wieder eine Verminderung bis auf 32 Personen und erst 1733 zählt sie 56 Personen (unter Hasse), darunter 3 „Compositeurs", 7 Solosänger, 12 Violinisten, 4 Bratschisten, 4 Violoncellisten, 2 Contrabassisten, 3 Flötisten, 5 Oboisten, 3 Fagotisten, 2 Hornisten, 1 Organist etc. Schon 1717 legte man auf ein kräftiges Streichquartett Gewicht und bestand es aus 8 Violinisten, 7 Bratschisten, 3 Violoncellisten und einem Contrabassisten. Clarinettisten wurden erst im Jahre 1792 in der Dresdener Hofkapelle verwendet und zwar als man das Oratorium „La Passione di Giesu Cristo" von Paisiello in der Hofkirche zur Aufführung brachte. Die ersten Violoncellisten werden 1714 genannt, mit Namen Nadalin Veneziano und Gaspare Rossi. — Als Galuppi Kapellmeister war, bestand 1786 das Orchester aus 12 Violinisten, 6 Violettisten, 4 Violoncellisten, 5 Violonisten, 2 Oboisten, 2 Flötisten, 2 Trompetern und 2 Hornisten. — 1813 bestand die Hofkapelle aus 71 Mitgliedern (Fürstenau, Beiträge, Dresden 1849). — An der Kapelle in Venedig an S. Marco bestand am 13. Jan. 1597 der Chor aus 3 Soprani, 5 Contralti, 5 Tenori und 4 Bassi (Caffi, Storia della musica. Ven. 1855 Bd. 2 p. 47 ff.). 1613 aus etwa

30 Sängern und 20 Instrumentisten (Vogel's Monteverdi p. 364). 1653 waren die Stimmen mit 1 Soprano, 2 Falsetti oder Mezzi Soprani, 3 Contralti, 9 Tenori und 8 Bassi besetzt nnd beantragt der Kapellmeister *Rovetta* bei den Prokuratoren Venedigs sie auf je 8 Personen in jeder Stimme festzusetzen. 1655—1677 bestand die Sängerkapelle aus 22 Cantori, nämlich aus 5 Soprani, 4 Alti, 8 Tenori und 5 Bassi. 1685 und später besafs sie 36 Sänger und 34 Instrumentisten, die letzteren waren verteilt auf 8 Violini, 11 Violette, 2 Viola da braccio, 3 Violoni, 4 Tiorbe, 2 Cornetti, 1 Fagotto und 3 Tromboni. 1708 bestand das Orchester aus 10 Violini, 3 Violette, 1 Viola da braccio, 1 Violone, 3 Tiorbe, 1 Cornetto, 2 Trombe, 1 Trombone und 1 Oboe. — Auch die Gehaltsverhältnisse geben gute Aufschlüsse und werden meist bestimmt durch die seltenere Handhabung des Instrumentes oder die Neuheit seiner Einführung ins Orchester, oder auch durch die Person selbst. So erhielt 1708 ein Trompeter am S. Marco 50 Dukaten, der Oboist 55 Dukaten. Die Theorbisten 30 Dukaten, die Violinisten je nach der Rangstufe 40, 25 und 15 Dukaten jährlich. Der Cornettist 30 und die übrigen Instrumentisten nur je 15 Dukaten. Die Sänger (Cantori) dagegen erhielten fast durchweg 100 Dukaten und nur einige wenige 80, 70, 60 und 25 Dukaten jährlich. In der sächsischen Hofkapelle wurden im 16. Jahrh. die Instrumentisten höher bezahlt als die Sänger und Organisten. So erhielt z. B. 1555 der Kapellmeister Le Maistre 240 Gulden jährlich, die Sänger 29—120 Gulden, die Organisten 40—97 und die Instrumentisten, meist Italiener, von 114—228 Gulden. 1590 rücken die Sänger bis 160 Gulden herauf, während sich die Instrumentisten auf gleicher Höhe halten. 1813 stellt sich das Verhältnis anders. Der Komponist Rastrelli bezieht 600 Thlr., der Konzertmeister (Violinist) 1200 Thlr., ein Contrabassist 800, der erste Flötist, Oboist, Clarinettist und Fagottist je 600 Thlr., die Sänger werden sehr verschieden, je nach ihren Leistungen bezahlt. Den höchsten Gehalt von 900 Thlr. erhält ein Tenorist, ein anderer nur 600 Thlr., die Bassisten 600, 500 nnd 400 Thlr. Die niedrigsten Gehalte beziehen die Violinisten, nämlich jährlich 150 Thlr. — 1680 wurde in Dresden die erste Opernsängerin engagiert, und erst nach 1813 finden sie sich regelmäfsig in den Rechnungen verzeichnet. Italien liefs jedoch schon bei den ersten dramatischen Versnchen (1600) Sängerin auf der Bühne zu nnd es fiel niemandem dort ein sie je auszuschliefsen. Die deutschen Mädchen haben sich erst sehr spät entschlossen die Bühne zu betreten. Man half sich in Hamburg z. B. mit Knabenstimmen und in Dresden mit Kastraten.

* Die von R. von Liliencron herausgegebenen Horaz'schen Oden mit den 4stim. Sätzen von Tritonius, Senfl und Hofhaimer sind jetzt auch in einer Schulausgabe erschienen. Leipzig bei Breitkopf & Härtel. Pr. 1 M.

* In Wilhelm Streit's Verlag in Dresden sind 500 Musikerportraits anf 14 photogr. Tafeln nebst 5 Bogen Text in 4°, Pr. $7^1/_2$ M, erschienen.

* Leo Liepmannssohn. Antiquariat. Berlin W. Charlottenstr. 63. Katalog 58 mit 554 Nrn. Opern in Partitur oder Klavierauszug, im Druck oder Ms., von italienischen, französischen, belgischen, dentschen, englischen und schwedischen Komponisten; eine wertvolle und interessante Sammlung aus den Bibliotheken des verstorbenen Grell und Grafen von Redern.

* Theodor Ackermann in München, Promenadenplatz 10. Katalog Nr. 211. Enthält Werke über Geschichte der Musik, Biographieen, Kirchenlied, Theorie, Geschichte des Theaters und Tanzkunst. Ferner Opern und Portraits. Eine wertvolle Sammlung mit vielen brauchbaren Werken.

* Mit diesem Hefte schiefst der 19. Jahrgang der Monatshefte und ist der neue Jahrgang bei buchhändlerisch bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen, während die Mitglieder denselben ohne Bestellung erhalten, sobald keine Abmeldung geschieht. Der Mitgliedsbeitrag von 6 M ist im Laufe des Januar an den Sekretär der Gesellschaft einzusenden. — Der 16. Band der Publikation auf Subscription, den 1. Abschnitt vou Glarean's Dodecachord, 1547, in deutscher Übersetzuug von P. Bohn enthaltend, kommt am 2. Januar 1888 zur Versendung und beträgt der Jahresbeitrag für die alten Subscribenten 9 M. Neu eintretende Subscribenten haben anfänglich 15 M zu zahlen. Nähere Auskunft erteilt der Unterzeichnete.

Templin (U.-M.). Rob. Eitner.

* Hierbei eine Beilage: Der Katalog der päpstlichen Kapelle Bog. 12. Schluss erfolgt im neuen Jahrgange, sowie die Fortsetzung der Beilage „Das Buxheimer Orgelbuch".

Rechnungslegung

über die

Monatshefte für Musikgeschichte

für das Jahr 1886.

Einnahme	1308,70 M
Ausgabe	1277,83 M

Specialisierung.

a) Einnahme:	Mitgliederbeiträge	781,00 M
	Darunter an Extrabeiträgen von den Herren Dr. Eichborn 16 M und S. A. E. Hagen 5 M.	
	Durch die Breitkopf & Härtel'sche Musikalienhandlung	467,50 M
	Überschuss aus der Abrechnung von 1885	60,22 M
	Summa	1308,70 M
b) Ausgabe:	Buchdruck	568,40 M
	Notenbeilage	335,02 M
	Papier	77,50 M
	Buchbinder	4,20 M
	Annoncen und Feuerversicherung	30,60 M
	Verwaltung, Expedition etc.	262,11 M
	Summa	1277,83 M
c) Überschuss		30,87 M

Templin, im Oktober 1887.

Vorsitzender vacat. Sekretär Rob. Eitner.

Namen- und Sach-Register.

Nachträge und Fehlerverbesserung.

p. 22, letzte Z. Lupacchino, statt Supacclimo.

p. 30, 15. Z. v. u. Beziehnng, statt Bezeichnung.

p. 90, 15. Z. v. o. Mvsica, statt Mvsicae.

p. 97, 2. Z. v. o. 1545, statt 1541.

p. 108, Casiraghi wurde am 31. Dezember 1837 geb. (Guide 340).

p. 110, Graner, geb. 7. Januar 1819 zu Schleiz. (Deutsche Bühnengenossenschaft No. 32.)

p. 118, Jimmerthal war nicht Orgelbaner, nur Schriftsteller über den Orgelban (nach C. Stiehl), geb. am 14. August 1809 (nach Lüstner).

p. 119, Kafka, geb. am 17. Mai 1819 zu Neustadt a. d. Mettau in Böhmen.

p. 119, Köhler starb am 16. Februar morgens 2 Uhr (nach Emerich Kastner).

p. 119, Kupfer war Violoncellist und nicht Violinist.

p. 125, Lindemann wurde am 22. Januar 1821 geb. (Guide 90).

p. 126, Löw, geb. am 23. Januar 1834 in Prag.

p. 126, Melchert, geb. am 28. Mai 1810.

p. 126, Nathan war Violoncellist, nicht Violinist. (N. Z. f. M. 1865. I. 43.)

p. 126 und p. 135 ist eine Sängerin Stecchi angezeigt, einmal mit dem Beinamen Mongini, das andere mal mit Manzini. Jedenfalls ist damit ein und dieselbe Person gemeint, doch habe ich nicht in Erfahrung bringen können, welches die richtigen Namen sind.

p. 133, Plot war Posaunist, nicht Paukenschläger; geb. 1851.

p. 134, Robenau soll Rabenau sein, siehe Raab 133.

p. 134, Smietanski verunglückte am 29. August beim Eisenbahn-Unglück in Mödling b. Wien (nach Emerich Kastner).

p. 135, Stiehl wurde geboren am 5. August wie mir Herr Musikdirektor Karl Stiehl mitteilt.

p. 146, Z. 5 v. u. Chorepiscopns (Chorbischof) statt Choryuscopus.

Golde, Joseph, Kgl. Musikd., Militärkapellm. u. Komponist (Preufsenmarsch). st. 20. März 1886 zu Erfurt hochbetagt (Schles. Logenblatt 1887 No. 2).

Langenbach, geb. 8. Juli 1823 zu Iserlohn, gest. 8. Oktober (Bonner Zeitg. vom 9. Oktober 1886).

Oppel, Wigand, geb. 6. Dez. 1822 in Frankfurt a./M., gest. 17. April 1886 ebd. Organist an der Kathedrale, Mitbegründer, Mitdirektor und Lehrer an der Frankfurter Musikschule. Auch Musikschriftsteller in Ztschrft. Ein tüchtiger Künstler.

Rée, Anton, geb. 5. Okt. 1820 zu Aarhus, gest. 20. Dez. 1886 ebd. Kritiker, Musiklehrer und Komponist in Kopenhagen (N. Z. f. M. 1887 Nr. 8).

Rummel, August, 2. Sohn des Kapellmeisters Chrstn R., geb. 14. Jan. 1824 zu Wiesbaden, gest 14. Dez. 1886 zu London. Ein vorzüglicher Pianist. (Guide 382.)

Die biographischen Daten sind durch Herrn Karl Lüstner in Wiesbaden mitgeteilt. Es wäre sehr wünschenswert, wenn das Interesse für die Richtigstellung von Daten ein allgemeineres würde, aber seit 1879 sind dies die ersten Regungen. Den genannten Herren gebührt noch ein ganz besonderer Dank.

Sch.
Schlös.
Schmitt,
Schmölzer,

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Inhalts-Verzeichnis.

Beilagen:

1. Katalog der päpstlichen Kapelle, Bog. 13 u. 14. Titel u. Vorwort. Schluss.
2. Das Buxheimer Orgelbuch. Bog. 6—14. Schluss.
3. Zwei Tonsätze von Melchior Schild. 1 Bog., S. 35.
4. Katalog der Bibliotheken in Freiberg i. S. von O. u. R. Kade. 4 Bog. u. Titel mit Vorwort. Schluss.

Ehren- und korrespondierende Mitglieder.

P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz).
Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett.
Julius Josef Maier, Custos der musik. Abteilg. der Königl. Bibliothek in München.

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock.
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg).
Fr. J. Battlogg, Expositus in Gurtis.
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten.
H. Benrath, Redact. d. Hbg. Corresp., Hamburg.
Rich. Bertling, Verlagsbuchh. u. Antiqu. in Dresden.
Ch. Fr. le Blanc, Kaplan, Utrecht.
H. Böckeler, Domchordir., Aachen.
Dr. E. Bohn, Organist, Breslau.
P. Bohn in Trier.
Dr. W. Braune, Prof., Giefsen.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Theodor Carstenn, Kantor, Elbing.
Prof. Dr. Crecelius, Elberfeld.
C. Dangler, Colmar i. Els.
Alfr. Dörffel, Leipzig.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D.
Dr. Im. Faifst, Prof., Stuttgart.
Dr. F. Fraidl, Graz.
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a. M.
Moritz Fürstenau, Prof., Dresden.
Franz Xaver Haberl, Regensburg
J. Ev. Habert, Organist, Gmunden.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg.
Dr. Robert Hirschfeld, Wien.
Dr. O. Hostinský, Prag.
Prof. Dr. Otto Kade, Musikdir., Schwerin [i. M.
Dr. Alf. Chr. Kalischer, Berlin.
C. A. Klemm, Leipzig.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i. W.
Oswald Koller, Kremsier.
O. Kornmüller, Kloster Metten in Nieder- [bayern.
Dr. Richard Kralik, Wien.
Alex. Kraus Sohn, Florenz.
Emil Krause, Hamburg.
Moritz Lentzberg, Lemgo.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Freiherr von Liliencron, Klosterpropst, [Schleswig.
Dr. J. Lürken, Wilnsdorf.
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Eduard Maafs, Charlottenburg.
Georg Maske, Oppeln.
Dr. Melde, Prof., Marburg.
Freiherr von Mettingh, Nürnberg.
Therese von Miltitz, Bonn.
Dr. Hans Müller, Berlin.
Fr. Niecks, Dumfrios (Schottland).
F. Curtius Nohl, Duisburg.
M. Notz, Musikdir., Cannstatt i. W.
Kurt Persius, Landsberg i. Schl.
Albert Quantz, Göttingen.
Ernst Julius Richter, Pastor.
Dr. Hugo Riemann, Hamburg.
F. Rödelberg, Dir. d. Cäcil.-Ver., Kaisers- [lautern.
Paul Runge, Colmar i. Els.
G. Schefer, Buchhändler, Berlin.
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe.
D. F. Scheurleer, im Haag.
Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister, [Augsburg.
Otto Schmid, Dresden.
Johannes Schreyer, Dresden.
Jos. Sittard, Hamburg.
F. Z. Skuherský, Direktor., Prag.
F. Simrock, Berlin.
Dr. H. Sommer, Prof., Weimar.
Wm. Barclay Squire, London.
C. Stiehl, Musikdirektor, Lübeck.
Prof. Reinhold Succo, Musikdir., Berlin.
Wilhelm Tappert, Berlin.
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdranburg in Kärnten.
Joaqu. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
Dr. Emil Vogel, Berlin.
W. Jos. v. Wasielewski, Sondershausen.
Wilh. Weber, Augsburg.
Ernst Werra, Chordir, Mehrerau.
Jacob Wüst, Stiftskaplan u. Chordirekt., [Luzern.
Dr. F. Zelle, Berlin.

Rob. Eitner in Templin (U.-M.), Sekretär der Gesellschaft.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 1.

Thomas Baltzar
1630—1663,
ein Paganini seiner Zeit.*)

Mitgeteilt von **C. Stiehl.**

Jahrhunderte hindurch bildeten die Spielleute des Rats, die Ratsmusiker, wie sie später wohl auch genannt wurden, auf musikalischem Gebiete die Zierde und den Stolz der freien Reichsstädte. Von den übrigen Musikantenbrüderschaften durch ihre bevorzugte Stellung getrennt, wohlerfahren in der Theorie und Praxis ihrer Kunst und erfüllt von dem Bewusstsein im Einzelnen wie in der Gesamtheit Tüchtiges zu leisten, hatte sich bei ihnen ein starker Kastengeist entwickelt, welcher, eifersüchtig über verbriefte Rechte wachend, andrerseits aber auch im engeren Kreise dem wahren Talente eine Pflege angedeihen liefs, die sich, wenigstens in Lübeck, oft noch in der dritten und vierten Generation fühlbar machte, so dass Söhne und Enkel mit Glück den Vätern und Grofsvätern in ihrem Amte zu folgen vermochten. Ein merkwürdiges Beispiel in dieser Beziehung bietet die Familie *Baltzar* (*Balzer* oder *Balthasar*), von dessen Stammvater eine Kämmereirechnung Kunde giebt, nach welcher *Thomas Balthasar* um 1595 als Posaunenbläser des Rates zu Lübeck angestellt war.

*) Quellen: *Hawkins*' und *Burney*'s History of Music. *Grove*'s A dictionary of Music and Musicians und archivarische Dokumente.

Ihm folgte im Amte sein Sohn *David* nach, der bereits 1664 als mit Tode abgegangen bezeichnet wird. Die Liebe und das Talent zur Musik war wiederum auf seine drei Söhne *Thomas, David* und *Jochim* übergegangen, von denen die beiden zuletzt Genannten ehrenvoll ihre Stellungen als „Altist bei der Musica" und als „Lautenist und Ratsmusicus" behaupteten, während es dem Ältesten *Thomas* beschieden sein sollte eine vollständige Revolution in der Behandlung der Geige hervorzurufen. So kurz der Lebensgang dieses Violinvirtuosen auch ist, so wenig direkte Nachrichten über seine Jugendzeit vorliegen, so reich ist doch sein späteres Leben an Ruhm und Ehren gewesen. Geboren um das Jahr 1630 zu Lübeck, wird er früh zur Musik und speziell zu seinem Hauptinstrumente der Geige angehalten worden sein. Neben seinem Vater durfte er vielleicht zu seinen Lehrmeistern *Gregorius Zuber* zählen, welcher als „Violist" wie als Komponist sich eines geachteten Namens erfreute. Als *Thomas* elf Jahre alt war, kam *Franz Tunder*, ein Schüler *Frescobaldi*'s aus Italien als Organist an die Marienkirche nach Lübeck und der vorsorgliche Vater wird es sicher nicht versäumt haben für den talentvollen Sohn die Kenntnisse dieses reich begabten Musikers nutzbar zu machen, wie denn die Kompositionen *Baltzar*'s in der Behandlung des melodischen Elements eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit denen *Tunder*'s aufweisen. Im Verkehr mit den Genossen seines Vaters, unter denen sich der Kornettist *Nicolaus Bleyer* eines weitverbreiteten Rufes erfreute und mit seinem gleichaltrigen Mitschüler *Gabriel Schütz*, einem später zu grofsem Ansehen gelangten Gambisten und Kornettisten, wird es dem Sohne des Ratsmusikus sicher nicht an Anregung und Förderung gefehlt haben. Den letzten, aber jedenfalls entscheidendsten Einfluss übte auf *Baltzar* wohl der berühmte Violinspieler *Natanael Schnittelbach* aus, welcher 1633 zu Danzig geboren, etwa 1654 als Ratsmusikus in Lübeck angestellt wurde und aus dessen Schule der nachmals so berühmte Dresdener Kapellmeister *Nicolaus Adam Strungk* hervorging. Der Wunsch nach reicherem Gelderwerb, vielleicht auch ein Hang zu ungebundenem Leben mögen dann unser Genie bewogen haben sein Glück in der weiten Welt zu suchen, wie es denn damals bei den Musikern als unerlässlich erachtet wurde, nach bestandener sechsjähriger Lehrzeit noch manche Jahre hindurch an fürstlichen Höfen oder in anderen Engagements zuzubringen, um an Kenntnissen und Erfahrungen reicher später in die Heimat zurückzukehren. Ein günstiges Geschick führte *Thomas Baltzar* im Jahre 1655 nach England, wo er sich bald genug von Verehrern umgeben

sah, welche sein Talent und seine Fertigkeit voll zu würdigen wussten und sogar unter Verleugnung des englischen Nationalgefühls dem Ausländer fast uneingeschränkt den Vorzug vor den heimischen, bis dahin so hoch gepriesenen Künstlern *Paul Wheeler* und *Davis Mell* einräumten. Es darf an dieser Stelle daran erinnert werden, dass um die Mitte des 17. Jahrhunderts England in dem Rufe stand im Violinspiel allen anderen Nationen voranzugehen, wie dies der alte Vers besagt:

Wenn Italien Guitarre spielt: Spanien Kastagnetten schlägt:
Frankreich seine Lauten rührt: Irland dazu Harfen trägt:
Teutschland die Trompete bläst: England Violine streicht:
Schweitzer Pfeiff, Holland sich lässt trommeln hören, nichts ihm gleicht.

John Evelyn hörte den „unvergleichlichen Lübecker" zum erstenmale am 4. März 1655 in einer Gesellschaft bei Mr. *Roger l'Estranger* und war voll von Bewunderung über die Geschicklichkeit des jungen Mannes, der auch die schwersten der bis dahin gekannten Kompositionen mit einer entzückenden Leichtigkeit und wohlthuender Empfindung vom Blatte abspielte. „Mit einem Worte", wie es in *Evelyn*'s Tagebuche heifst, „er trug allein auf seinem Instrumente ein volles Konzert vor", ein Ausdruck, welcher nach den vorliegenden Kompositionen *Baltzar*'s wohl dahin zu deuten ist, dass dieser sich einer Mehrstimmigkeit auf der Geige bediente, welche bis dahin unbekannt war. Vor der Ankunft *Baltzar*'s in England galt *Davis Mell*, ein Uhrmacher in London, für den gröfsten Violinspieler; ihm wurde zwar nach dem Urteile der Zeitgenossen eine gröfsere Lieblichkeit des Tons, *Baltzar* aber mehr Kraft in der Ausführung und Überlegenheit in der Bewältigung von Schwierigkeiten zugestanden, so dass es fast den Anschein gewinnt, als hätte letzterer damals annähernd Erfolge erzielt wie Paganini sich derer in der Neuzeit zu erfreuen hatte. Zwei Jahre lang war *Baltzar* der gern gesehene Gast von Sir *Anthony Cope* auf dessen Landsitz Hanwell in Oxfordshire. 1658 kam er dann nach Oxford und hier fand er Gelegenheit sein Talent in noch höherem Mafse vor den ersten Musikkennern Englands zur Geltung zu bringen, nachdem der Ruf seiner Leistungen sich schon weit verbreitet hatte. Ein Jahr bevor war der oben erwähnte *Davis Mell* dort mit aufserordentlichem Erfolge vor einer erlesenen Schar von Musikfreunden, unter ihnen *Thomas Wood*, der Verfasser einer Biographie englischer Musiker,*) aufgetreten, sah sich aber nunmehr durch die Bravour *Baltzar*'s fast vollständig in den Hintergrund gedrängt. Das von diesem erstmalig geübte Hinaufgehen mit der Hand in

*) Im Ms. in Oxford, Bibl. Ashmoleum.

die verschiedenen Lagen „bis zum Ende des Griffbretts" (?) und ein ebenso rapides Abwärtsgleiten erschien den Hörern fast als ein Wunder, jedenfalls als ein bis dahin unbekanntes Vorkommnis und setzte selbst *Wilson*, den Professor der Musik in Oxford in ein solches Erstannen, dass er in seiner humorvollen Weise den Blick anf *Baltzar*'s Füfse richtete nm sich zu vergewissern, dass kein Pferdehuf daraus hervorlugte. Übrigens liefern *Baltzar*'s Kompositionen keine Beweise dafür, dass er sich über das dreigestrichene *d* hinaus verstiegen hätte. Bei einer anderen Gelegenheit, wo Dr. *John Wilkens*, der spätere Bischof von Chester, *Baltzar* mit mehreren anderen Musikern zu sich eingeladen hatte, war niemand zu bewegen mit dem Virtuosen in die Schranken zu treten, bis *Thomas Wood*, von allen Seiten dazu gedrängt, selbst den Versuch machte, dabei aber nach seiner eigenen Aussage „wie der arme Troylus gegen Achill kämpfte". Nur einen schwerwiegenden Vorzug besafs der mehr erwähnte Nebenbuhler *Baltzar*'s, *Davis Mell*, er war ein wohlerzogener Gentleman, während unser *Baltzar* getreu dem Grundsatze: cantores amant humores, die Taverne dem Salon vorzog. Von allen Seiten ob seiner Kunst gesucht und mit Geldeswert und Ehrenbezeugungen überhäuft, litt es ihn doch weniger im Kreise hochgestellter Männer als bei lustigen Zechgenossen, wo er sich seiner bedauerlichen Neigung zum Trunk ungestört überlassen konnte, die ihn nur zu bald zu Grunde richten sollte. Als Karl II. nach langen Jahren politischer Wirrnisse im Jahre 1660 die Krone Englands übernahm und den Glanz des Hofes wiederherstellte, berief er *Thomas Baltzar* an die Spitze seiner berühmten Kapelle von 24 Violinen; doch war ihm hier nur eine knrze Wirksamkeit beschieden, da schon am 24. Juli 1663 ein Schlagfluss seinem Leben ein jähes Ende bereitete. Seine irdische Hülle wnrde in dem Kloster der Westminster-Abtei beigesetzt und sein Name als *Balzart*, (1) one of the violins of the King's service unter dem 27. Jnli in die Register dieser Kirche eingetragen. Trotz seiner etwas unordentlichen Lebensgewohnheiten hat *Baltzar* doch manches für sein Instrument komponiert. In *Playford*'s Division-Violin II. P. 1693 ist wohl so ziemlich alles enthalten, was von ihm in den Druck gelangt ist, doch spricht *Burney* mit Ausdrücken hoher Bewunderung von einigen handschriftlichen Soli, die sich in seinem Besitze befanden,*) in denen nach seiner Aussage mehr Schwierigkeiten auf-

*) Das brit. Mus., welches *Burney*'s Bibliothek erwarb, ist aber nicht im Besitze der Soli (s. *Madden*'s Catal. of the Ms. Music in the br. Mus. London 1842).

gehäuft waren, als in allen bisher gekannten. Der durch seine Vorliebe für die Musik bekannte Kohlenhändler *Thomas Brytton* († 1714) besafs von *Baltzar*: a set of sonates for a „lyra violin, treble violin, and bafs viol". — Die beiden dieser kurzen Biographie anliegenden Kompositionen, von denen die Allemand in der Original-Niederschrift *Hawkins* History of Music (IV, 329) entnommen ist, geben ein deutliches Bild von den Fähigkeiten *Baltzar*'s und gestatten einen interessanten Einblick in die damals üblichen musikalischen Formen, deren Weiterbildung dem Talente eines *Corelli* und dem Genie eines *Seb. Bach* noch vorbehalten bleiben sollte. Die Versetzungszeichen haben nach altem Brauche nur für die betreffende Note Geltung.

Prelude.

(Aus The Division-Violin I. part, 1688, Playford.)




(♯)
(♯)
sic!
(♯)



Allemand.

Aus Hawkins History, IV, pag. 829. The Division-Violin, part. II. 1693. No. 1.

Th. Baltzar.



[1]) d statt es. [2]) c statt d. [3]) b statt g. [4]) fehlte der 64tel, resp. 32tel Strich, vielleicht Druckfehler von Hawkins.

Beitrag zu Kantor Doles.

Von Dr. **R. Kade.**

Der berühmte Leipziger Thomanerkantor *Friedrich Doles*, dessen Name stolz im alten Gewandhaus daselbst prangt, hat bekanntlich zu Freiberg in Sachsen kurze Zeit hindurch die Stellung eines Kantors am Dome bekleidet. Er scheint aber schon hier gar wenig Lust zur praktischen Ausführung seines Berufes in sich gespürt zu haben.

Der Drang zur Komposition und ähnlichen höheren Arbeiten erfüllte ihn und liefs ihn nicht ruhen. So stammt schon aus dem Freiberger Aufenthalte das Singespiel, das weniger bekannt sein dürfte, zur Erinnerung an die 100jährige Wiederkehr des westfälischen Friedensschlusses. Es führt den hochtrabenden Titel: „Das nach schweren Kriegen durch einen allgemeinen Frieden erfreute Deutschland wurde zum erbaulichen und dankbarlichen Andenken des vor 100 Jahren 1648 glücklich geschlossenen Westfälischen Friedens in einem Singespiel auf der Schaubühne im Kaufhause zu Freyberg*), 14. Okt. 1748 und folgende Tage von dasigen Musen-Söhnen vorgestellet und dazu gehorsambs eingeladen von M. Johann Gottlieb Biedermann Rect." — Der Text rührte von einem blinden Dichter Enderlein**), die Musik von Doles her,***) die leider ganz verschollen ist.

Gleichfalls seiner Lust zum Komponieren entsprang auch in Freiberg „sein Musikalischer Glück- und Friedenswunsch bei der am 14. Juni 1749 gehaltenen Bergjubel Predigt".†)

So lag ihm also sein Kirchen- und Schulamt wenig nahe, und sein grofser Streit darüber mit seinem Rektor Biedermann ist bekannt.

Der gleiche Charakter tritt uns in einem andern Auftritte seines Freiberger Lebens entgegen, den ein Aktenstück der Freiberger Gymnasialbibliothek (Unbezeichnet, 2 Bll. Fol.) aufbewahrt hat. Ich habe es aus einem grofsen Haufen älterer Dokumente ans Tageslicht gezogen. Keiner Erklärung bedarf die Szene, die zum Tribunal wird. Leibhaftig steht der arrogante Kantor vor unsern Augen, oder vielmehr bleibt während der anfangenden Verhandlung sitzen! Es mögen die Worte in der Originalfassung folgen.

Schultag††) vom 4. April 1748.

„Nach geendigten Schul-Examine wurde d. 4. April als den Donnerstag vor Palmarum die sämmtlichen Schul-Collegen auf die Superintendur, nachmittags 3 Uhr befordert. Daselbst befanden sich

1. Der Herr Superint. D. Wilisch,
2. Der regierende Burgemeister Pistorius,
3. Der Stadtrichter Liebe.

Nachdem sich die Collegen niedergesetzt, fing der Hr. Superintendent an, dass es sowohl gewöhnlich als itzo sehr nöthig sey, eine

*) Am Obermarkt.

**) Vgl. Freib. Gemeinnütz. Nachr. 1801.

***) Vgl. Benseler: Geschichte Freibergs und seines Bergbaues. 1853. S. 1116.

†) Bibl. des Altertumsvereins zu Freiberg. Ba. 156b.

††) = Schulkonferenz.

Schulordnung zu halten vnd eins vnd das andre auszumachen, u. abzustellen. Das Hauptwerck betraf den Hr. Cantor Doles, vber welchen sich der Hr. Superintendent beschwerte, dafs er zeithero in seinem Amte nachläfsig gewesen.

Als der Cantor sitzend sich anfinge zu verantworten, vnd sonderlich dem Herrn Superint. vorhielte, er assistire ihn nicht, suche ihn zu prostituiren, vnd ihn dieser eines vmb das andre vorhielt, sagte der Hr. Cantor: Das könne der Hr. Superintendent nicht als ein rechtschaffener Mann sagen, Ueber welche Hefftigkeit der Herr Burgemeister entrüstet ward, dafs er ihm den Hr. Cantor einen groben Verweifs gab, und ihm befahl, bei seiner jetzigen Verantwortung aufzustehen, vnd sich zu menagiren. Woraufl dieser stehend die Klagen wider sich anhören muste. Diese waren folgende:

I. Der Herr Cantor sey seinem Amte vnd Observanz nach gehalten, wöchentlich 3 mahl die Betstunde zu halten. Diese aber habe er bifsher meistens durch Schüler besorget.

Respondebat: er könne es wegen seines Halfses nicht ausstehen, vnd die Litaney verderbe ihn denselben.

Consul: Wer ein amt übernommen, mufs auch dessen incommoden mit behalten, wie es seine Vorfahren gethan.

Cantor: Er bitte um eine Aenderung, dafs sie entweder der Glöckner oder Succentor singen möge.

Consul: Niemand werde sich was neues aufbürden lassen ohne eine Vergütung zu schaffen, ob der Hr. Cantor wolle was abtreten?

Cantor: Er könne nicht, weil seine Accidentia wegen Leichen u. Hochzeiten so sehr abnähmen.

Consul: So müsse er sein Amt selbst verwalten, oder um einen Substituten nachsuchen.

Cantor: Der Hr. Succentor sey zu dem Ende gesetzt, ihn zu subleviren vnd seine vices zu vertreten.

Consul: Im Falle der Noth, nicht aber aus Commoditaet.

Decisum. Der Herr Cantor soll die gedachten 3 Tage wöchentlich selbst bey den Betstunden, seyn, durchaus keinen Chorschüler dazunehmen, vnd im Falle der Noth den Succentor bitten lassen, vor ihn zu singen. Der Herr Succentor soll defswegen die Stunde von 1—2, die er im Findelhause hat, eine andre Stunde nehmen.

Hierzu hat sich der Herr Cantor anheischig gemacht [roth].

II. Der Stadtpfeiffer Geisler hat wieder den Cantorem denunciret, er gehe mit den schülern in Privat-Häufser u. warte bey dem Tanze vmb geld auff bifs vber Mitternacht.

Decisum. Der Rector soll denen Schülern bey ernstlicher Ahndung untersagen, zu dergleichen sich nie gebrauchen zu lassen.

III. Der Cantor soll die Strafgelder aus Chor und Currende richtig berechnen und die abgezogenen Summen nicht wieder zur Distributions-Masse bringen, sondern zum Schul-Fiscus. (?)

IV. Der Cantor soll fleifsig in deren Kirchen bey denen Chorschülern seyn, und Aufsicht auf dieselben haben.

V. Der Cantor soll die Leichen nicht bifs ans Thor, sondern auf den Gottesacker begleiten und ganz auswarten.

Ein Verzeichnis von Abhandlungen

über allerlei die Geschichte der Musik betreffende Themen in wissenschaftlichen Werken und historischen Zeitschriften.

Gesammelt von **A. Quantz.**

Ueber Frohn- und Fest-Tänze:
Curiositäten der phys.-lit.-art.-hist. Vor- und Mitwelt. III. Weimar. 1813.

Volksfeste und Volksgesang in Schwaben:
Der Freihafen. Gallerie von Unterhaltungsbildern aus den Kreisen der Literatur, Gesellschaft und Wissenschaft. Von Carus, König u. A. II, 2. Altona. 1839.

Holsatia cantans, Rückblicke aus den Jahren 1839—1847:
Jahrbücher für die Landeskunde der Herzogthümer Schleswig-Holstein und Lauenburg. I, 2 u. 3. Kiel. 1858.

Die Limburger Chronik des Johannes, herausgg. von Rossel:
Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung. VI, 3. Wiesbaden. 1860.

Die Limburger Chronik:
Monumenta Germaniae historica ed. Pertz etc. u. zw. Deutsche Chroniken des Mittelalters. IV, 1. Hannover. 1883.

Die Chronik des Hugo von Reutlingen, hg. von K. Gilbert:
Forschungen zur deutschen Geschichte. XXI, 1. 2. Göttingen. 1881.

Geschichtliche Notizen, von Mone (**Musikanten**):
Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. XI, 3. 4. XII, 1. 2. Karlsruhe. 1860.

Bettlernamen aus frühern Zeiten, von Hidber:
Archiv des histor. Vereins des Cantons Bern. III, 2. Bern. 1857.

Niedersächsische Lieder, von W. Mantels:
Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Alterthumskunde. I. II. Lübeck. 1855. 1858.

Chants liturgiques de Thomas à Kempis, par Coussemaker:
Messager des sciences historiques, des arts et de la bibliographie de Belgique. Année 1856. Gand.

Chants liturgiques d' Adam de la Bassée, chanoine de la collégiale de St. Pierre, à Lille, au XIIIe siècle, par Carnel:
Daselbst 1858.

Chants populaires des flamands de France, par Coussemaker (Vanderstraëten):
Daselbst 1857.

Ueber Singen und Sagen, von Lachmann:
Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften. 1833. Seite 105.

Ueber die Wasserorgel u. s. w. der Alten, von Buttmann:
Daselbst 1804/11. Seite 131.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1888. Dritter Jahrg. Redigiert von *Frz. Xav. Haberl* zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg. 13. Jahrg. des Cäcilienkalenders, Regensburg, Pustet In gr. 8⁰. Preis 1,60 M. Dasselbe enthält eine Messe „Sexti toni" zu 5 Stim. von *Giov. Croce* in modernen Schlüsseln nebst der Biographie desselben von *Haberl*. Den Tractat von *Joh. Cotto* deutsch von *Kornmüller*, eine sehr wertvolle Gabe, auf die später in den Monatsheften zurückgekommen werden soll. Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes von *Dreves* u. a. Das Jahrbuch verdiente eine weite Verbreitung und der Preis ist so gering, dass es Jedem erschwingbar ist.

* Federico Parisini. Della vita e delle opere del Padre Gio. Battista Martini. Discorso letto nella sala della R. Accademia filarmonica di Bologna la sera delli 7 Dicembre 1884. Bologna, Nicola Zanichelli 1887. In gr. 8⁰. 8 Vorbll., 41 S. und das Portrait Martini's aus seinen letzten Jahren. Die kleine Schrift ist mit Eleganz hergestellt und reich an Dokumenten. Martini's Geburtsdatum wird infolge des Kirchenbuches auf den 24. April 1706 angesetzt, nicht den 25. April. Das Verzeichnis seiner Werke giebt zwar keinen Fundort an, doch lässt sich voraussetzen, dass sie sich sämtlich, besonders die Handschriften, auf der Bibliothek des Liceo communale in Bologna befinden. Die Schlussbemerkung zu der Nota 15 pag. 35 sagt, dass sich ungefähr 500 Musikhandschriften im Autograph (unedierte) auf obiger Bibliothek befinden. Die vom Verfasser mitgeteilten umfassen aber nur die Zahl von etwa 50 und ersieht man daraus, dass er nur einige, die ihm am wichtigsten erschienen besonders mitgeteilt hat.

* Monumenta musices sacrae in Polonia. II. Ediert von *Ks. Jozef Surzynski*. Posen, Leitgebra 1887. (Titel in polnischer Sprache.) Das 1. Fascikel wurde im Jahrgang 1885, p. 83 angezeigt. Die Herstellung der Partitur ist in derselben Weise geschehen wie in dem 1. Fascikel. Das historisch-biographische Vorwort ist in polnischer und deutscher Sprache abgefasst, nicht mehr in französischer. Die Lieferung umfasst die polnischen Komponisten Gorczycki, Zielenski, Samotulino und Sebst. Felsztyn, zusammen 8 vier- und fünfstim. Gesänge aus dem 16.—18. Jahrh. Die Angabe der Quellen ist sehr dankenswert. Sämtliche Kompositionen sind mit künstlerischem Urteile ausgewählt und bieten wahre Kunstwerke dar.

* Nach fast dreijähriger Pause ist endlich von *Masseangelo Masseangeli*'s Autographen-Sammlung, ediert vom Prof. *Paresini* in Bologna der Bogen 12 u. 13 erschienen, der mit dem Namen Marcolini abschliefst. Die Sorgfalt in der Behandlung jedes Autors ist sehr anerkennenswert und erwirbt sich der Herausgeber dadurch ein grofses Verdienst um die Musikgeschichte.

* Volksschullehrer-Tonkünstler-Lexikon. Aufzählung aller jener Musiker von Bedeutung, welche aus dem Lehrerstande hervorgegangen sind oder demselben noch angehören. Herausgegeben von Cyrill Kistler. Zweite sehr vermehrte u. verbesserte Auflage. Bad Kissingen. Verlag der „Musikalischen Tagesfragen" (Cyrill Kistler). Pr. 1 M., in gr. 8°, 16 S. Die Artikel sind von einer Kürze und Flüchtigkeit, dass nur der Kuriosität halber das Buch hier erwähnt wird.

* Herr *C. Persius* bringt in Kastner's Musikalischer Chronik, Wien 1887, p. 265—332 einen Artikel über *Lesueur* und *Berlioz*, in dem auf die Besonderheiten Lesueur's in sehr ausführlicher Weise eingegangen wird und daraus nachgewiesen, in wie weit Berlioz von seinem Lehrer beeinflusst war. Die Arbeit ist nicht nur sehr lesenswert, sondern auch zur Kenntnis beider Komponisten von grofsem Wert.

* Lessmann's Allgemeine musikalische Zeitung, 1887, Nr. 45/46, bringt einen sehr interessanten Aufsatz von Josef Sittard über *Gius. Gazaniga*'s Oper „Il Convitato di Pietra" im Karneval 1787 in Venedig aufgeführt. Wie bekannt, hat der Text des ungenannten Dichters *Da Ponte* zum Vorwurfe seines *Don Giovanni* für Mozart gedient. Partituren der Oper Gazaniga's besitzt das british Museum in London, Kopie nach dem Original in Venedig, und eine andere Kopie mit vielfachen Änderungen in der Bibliothek der Musikfreunde in Wien. Beide Abschriften wieder in Kopieen im Besitze des Herrn Dr. Friedr. Chrysander's. Herr Sittard giebt nun an der Hand der beiden Partituren einen Vergleich mit Mozart's Don Juan, nicht nur textlich, sondern auch musikalisch.

* Über das Hebenstreit'sche Instrument *Pantaleon* erfährt man aus einem amtlichen Berichte von dem Kapellmeister Fux in Wien (Köchel, Biogr. Fux'. Wien 1872, p. 401, 406, 412 u. a.), dass ein Schüler 5 Jahre gebrauchte ehe er es fertig spielen konnte. Die stetige Erhaltung desselben an Saiten kostete jährlich ca. 400 Gld. (1724). Fux sagt fälschlich es hat 80 bis 100 Saiten; er wird sich nie die Mühe gegeben haben sie zu zählen, denn der Spieler desselben, Max Hellmann in Wien, giebt die Zahl auf 185 an. Fux bezeichnet das Erlernen desselben mehrfach als sehr schwierig und ist von dessen Klangfarbe ganz entzückt, so dass er es nur ungern im Orchester vermisst. In der Kapellmitgliederliste wird es aber nie unter seinem Namen angeführt, sondern als Cimbal und der Spieler Cimbalist. Man würde daher nie darauf kommen, dass darunter der Pantaleon gemeint ist, wenn nicht aus dem Wortlaute des Berichtes (p. 401) hervorgeht, dass nur dies Instru-

ment gemeint ist. Max Hellmann erhielt in anbetracht der Ausgaben für Saiten 1000 Gld. Gehalt jährlich, doch reichte er damit nie und kommt alle zwei Jahre um Erhöhung oder Bezahlung seiner Schulden ein, stets die Ausgabe für Saiten vorschützend. Trotzdem Fux ihn als Windbeutel bezeichnen muss, vertritt er doch stets die Gewährung einer Gratifikation, nur um das Instrument nicht zu missen. Als aber Fux auch für einen Schüler Hellmann's eintritt, der ihn einst ersetzen soll, findet er kein Gehör und mit dem Tode Hellmann's, 1763, geht die Stelle ein. In Dresden, wo Hebenstreit lebte und 1200 Thlr. Gehalt als sächsisches Kapellmitglied erhielt, war Johann Christoph Richter sein Nachfolger, doch schaffte der Kurfürst das Instrument früher ab als in Wien, da ihm die Unkosten der Erhaltung zu grofs waren. Hier sei zugleich verzeichnet, dass die ***Klarinette*** in der ksl. Hofkapelle in Wien erst im Jahre 1787 einen Vertreter erhielt (Köchel ib. 225), während das ***Violoncell*** bereits 1680 eingeführt wurde (ib. 227). Die ***Viola da Gamba*** verschwand aber erst ums Jahr 1740.

* Was verstand man in Wien unter einem ***Hofscholar***? An der ksl. Hofkapelle wurde am Anfange des 18. Jahrh. ein Musikinstitut errichtet, welches zur höheren Ausbildung von jungen Leuten in der Musik dienen sollte. Die Zöglinge erhielten je nach der Wahl ihrer Musikausübung Unterricht in der Komposition, im Orgel-, Violin-, Violonspiel u. a. Instrumenten und im Gesange und wurden je nach ihren Leistungen später in die Mitglieder der Hofkapelle eingereiht. Sie erhielten als Hofscholar einen Gehalt von 300 Gld. jährlich, hatten aber keine Berechtigung zur unbedingten Anstellung in der Hofkapelle. Köchel, in seiner Biographie von Joh. Jos. Fux (Wien 1872) zählt sogar Seite 231 eine Anzahl bekannter Musiker auf, die bis zu ihrem Lebensende Hofscholaren waren, darunter Joseph Muffat. Im Jahre 1770 ging das Institut ein.

* Der ***Barbiton***, in England ***Kit*** genannt, wird von Mersenne in seinen „Harmonicorum libri XII. 1648" im 2. Teile, betitelt „De Instrumentis harmonicis", Proport. XXIV, (wenn die Angaben in Hawkins History IV, 109 richtig sind. Trotz aller Hilfsbücher scheint noch eine arge Verwirrung in der Beschreibung der Werke Mersenne's zu bestehen, denn es ist nicht klar zu ersehen, in welchem Werke obige Abteilung vorkommt. Es wäre wohl an der Zeit diesem vortrefflichen Schriftsteller mehr Aufmerksamkeit zu widmen) in 2 Abbildungen mitgeteilt. Das Instrument gehört zu den Violinen, ist aber nur halb so breit. Rumpf und Hals sind aus einem Stücke verfertigt und laufen in gerader Linie fort, sich nur wenig zum Corpus hin verbreiternd. Es ist mit 4 Saiten bezogen, ein Bogen fehlt. Hawkins, ib. 4, 114, bringt eine Abbildung desselben und führt einen Tanzmeister, ***Fr. Pemberton***, an, der noch zu seiner Zeit lebte und das Instrument vortrefflich spielte. (Siehe Dommer's Musik-Lexic. 1865, p. 91, der keine Erklärung dafür geben kann. Praetorius erwähnt es auch nicht.) — Mersenne und nach ihm Hawkins, ib. 110, bringen Abbildungen von Lautenarten, die er ***Cithara*** oder ***Laute***, ***Theorbe*** u. ***Pandura*** nennt. Die erste hat 9 Doppelsaiten und eine einfache. Die zweite 10 Doppelsaiten und eine einfache mit 2 Wirbelkasten. Die dritte hat 18 Saiten und ist hier nicht zu erkennen, ob sie auch Doppelsaiten besitzt. Darauf folgen noch die ***Mandura*** mit 4 Saiten, die ***Cithara Hispanica***, auch ***spanische Guitarre*** genannt mit 5 Saiten und das ***Cistrum*** mit 6 Saiten bezogen. Hawkins teilt darauf die ferneren Abbildungen von verschiedenen Arten Instrumenten nach Mersenne nebst Erklärung mit.

* Die ***Viol-Lyra***, oder ***Lyra Viol***, auch ***Lyra-way*** oder kurzweg ***Lero*** ge-



nannt, ein der altenglischen Laute oder Bandura verwandtes Instrument, war im 17. Jahrh. in England sehr verbreitet. Nach Playford's Introduction (siehe Hawkins History of Music IV, 475 u. V, 18) hatte sie 6 Saiten und das Griffbrett war mit 7 Bünden versehen (so verstehe ich den Satz: „as also frets or stops to the number of seven"). An dem Halse des Instrumentes befanden sich die 7 Buchstaben: b c d e f g h, während a die leere Saite andeutete. In betreff der Stimmung scheinen verschiedene Arten im Gebrauch gewesen zu sein, doch waren wohl diejenigen die beliebtesten, die mit „harp-way sharp, harp-way flat", oder „hoch harp-way sharp" und „hoch harp-way flat" benannt wurden. Auf diese sind die Beispiele in Playford's Werke notiert. Näheres giebt Hawkins nicht an. Weiter vorher beschreibt er nach Playford die *Bass-Viol* oder *Viola da Gamba* (IV, 338) und giebt eine Abbildung des Griffbrettes, welche genau mit obiger Beschreibung der Lyra-Viol übereinstimmt, doch verzeichnet er hier auch die Stimmung. Die erste Saite heifst die treble, D la sol re, die zweite die small mean, A la mi re, die dritte die great mean, E la mi, die vierte die counter tenor, C fa ut, die fünfte die tenor oder gamut, G am ut und die sechste die bass, eine Doppelsaite, D sol re. Er nennt die Saiten also von der höchsten zur tiefsten.

* Im Jahre 1550 waren in London an der kgl. Kapelle 114 Musiker mit 2209 £ Gehalt angestellt. An Instrumentisten werden in der Liste genannt, mitgeteilt in Burney's History 3, 4: 2 Lautenisten, 17 Trompeter, 2 Harfner, 1 Rebeckspieler, 6 Saghuts-Spieler (?), 8 Vyalls (vielleicht die spanische Viyuelas oder Vihuela, ein geigenartiges Instrument? siehe M. f. M. 19, 110), 1 Bagpiper (Sackpfeifer), 9 Minstrilles (?), 3 Dromslades (Burney vermutet Pauckenschläger oder Trommler), 2 Flötenspieler, 3 Virginalspieler (Klavier), 5 Musitions Straungers (also Ausländer, 4 davon eind aus Venedig und der fünfte heifst Bassano, ist also auch ein Italiener, wahrscheinlich Sänger), 8 Players of Interludes (?) und 2 Instrumentenmacher: William Beton, als Orgelmacher und William Tresorer, als Regalmacher. Darauf werden 41 „Officers of the Chapell" genannt, die aus einem Lehrer für den Knabenchor und 40 „Gentleman" bestehen. Die Bezeichnung Gentleman scheint auf einen gelehrten Musiker zu deuten, der nicht nur praktisch, sondern besonders theoretisch ausgebildet ist. Hier wird in der Liste auch jeder mit Namen genannt und finden sich darunter bekannte Komponisten. Die Gehälter sind sehr verschieden, während der Virginalist Heywoode 50 £ pro Jahr erhält, der Flötist Guye 34 £, erhalten die Gentlemane nur 7 d. den Tag, das macht aufs Jahr noch nicht ganz $11^1/_2$ £. Denselben Bestand an Instrumentenspielern weist auch ein Dokument im british Museum (Nr. 1520) aus dem Jahre 1587 nach.

* Wie die Chorknaben einst studieren mussten, darüber berichtet *G. A. Bontempi* in seiner „Istoria musica". Perugia 1695, p. 170. Bontempi war ein Schüler *Virgilio Mazzochi*'s in Rom, Kapellmeister am St. Peter von 1629 ab. Der Unterricht für die Chorknaben um 1636 war in folgender Weise eingeteilt: Vormittags wurde eine Stunde schwierige Passagen geübt, um Gewandtheit in der Technik zu erlangen, eine zweite Stunde verwendete man zur Übung des Trillers, eine dritte auf richtige und reine Intonation — alles in Gegenwart des Kapellmeisters und vor dem Spiegel stehend, um die Mundstellung beobachten zu können und jede Verzerrung beim Singen zu vermeiden. Zwei fernere Stunden widmeten sie dem Studium des Ausdruckes und Geschmackes, sowie der Litteratur. Nachmittags verwendeten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles, eine andere auf den einfachen Kontrapunkt, eine Stunde auf Komposition; die übrige Zeit des Tages auf

Klavierspiel, Verfertigung eines Psalmens oder ähnliche Arbeiten. Zuzeiten sangen sie auch in den Kirchen Roms, oder hörten den Werken der Meister zu; gingen häufig zum Monte Mario, um gegen das Echo zu singen und aus den Antworten ihre Fehler kennen zu lernen. — So mussten einst die „Sängerknaben“ studieren, und nun fragt unsere heutigen „Sängermänner“ wie sie studieren?

* Hawkins' History of Music bietet eine Fülle von archivarischen Nachrichten, doch liegen sie infolge des schlechten Registers begraben in dem 5bändigen Werke von über 1500 Seiten. Er selbst hat keine Übersicht über seine Quellen-Notizen, denn dort, wo er die Biographie eines Autors im Zusammenhange mitteilt, übersieht er oft die besten Nachrichten, die er irgend an einer Stelle hat einfließen lassen. In einer Anmerkung im 5. Bande p. 60 zieht er aus dem Cheque book der kgl. Kapelle in London vom 8. Aug. 1715 bei der Anstellung des *Dr. William Croft* als Lehrer für die Chorknaben folgende demselben obliegende Pflichten aus: Croft hat die Schüler im Lesen, Schreiben und Rechnen, ferner im Orgelspiel und der Komposition zu unterrichten und erhält dafür jährlich 80 Pfund, das sind 1600 M. Man frägt sich, wo der Gesangunterricht bleibt, da das Singen im Chore doch der Zweck ihrer Anstellung war.

* Richard Bertling in Dresden-A. Johannesplatz 3, giebt seinen ersten Antiquar-Katalog von Musikwerken aller Art heraus. Die Anordnung ist vernünftigerweise in ein Alphabet gestellt, die Titel sind ausführlich mitgeteilt und die Bemerkungen in deutscher Sprache abgefasst, nicht in französischer, wie es die Herren Antiquare zum größten Teile lieben. Der Katalog enthält manche Seltenheit und sehr viel brauchbare Werke. Die in Deutschland so selten vertretenen englischen Musikdrucke älterer und neuerer Zeit sind hier auffallend zahlreich vertreten.

* 186. Katalog des antiquarischen Lagers von *Albert Cohn* in Berlin W. Mohrenstr. 53. Autographe und historische Dokumente enthaltend. Von Komponisten sind meist nur aus neuerer Zeit Briefe und Musik vorhanden. Auch Mozart und Beethoven sind vertreten.

* Ich warne Jedermann Herrn Carli Zöller in England Bücher auf Bestellung zu übersenden. Der genannte Herr versteht es in schlauer Weise die deutschen Antiquare anfänglich durch Vorherbezahlung einer weit höheren Summe als der Betrag lautet zu ködern, um dann desto unverschämter große Bestellungen zu machen, die er vergisst zu bezahlen. Da der Herr dabei meinen Namen missbraucht, so sehe ich mich um so mehr veranlasst die Warnung ergehen zu lassen. Demselben das Geschäft zu legen, Deutschland die seltensten Bücher zu entziehen, bitte ich jede deutsche Zeitung-Redaktion obige Notiz in ihre Spalten aufzunehmen.

Eitner.

* Am 2. Januar ist als Publikationsband die I. Abteilung (Buch 1 und 2) von Glarean's Dodecachord, Basel 1547, in deutscher Übersetzung von *P. Bohn* in Trier, versendet worden. Der Ladenpreis beträgt 12 M. Die Fortsetzung erfolgt im nächsten Jahrgange.

* Wegen Zahlung des Mitglieds- und Jahresbeitrages, siehe Monatsh. Nr. 12, 1887, p. 161.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstl. Kapelle, Bogen 13. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 6.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.
1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 2.

Schulwerke von 1535 etc.

(Rob. Eitner.)

Bisher kannten wir nur Übungsstücke für die Orgel von Paumann, andere enthält das Buxheimer Orgelbuch, die nächstens in der Beilage zu den Monatsheften mitgeteilt werden. Für andere Intrumente ist bis heute noch nichts bekannt geworden, obgleich die Werke von Ganassi von jedem Bibliographen erwähnt werden. Freilich wie es scheint nur den Titeln nach, denn die Schulwerke Ganassi's sind sehr selten geworden und auf öffentlichen mir bekannten Bibliotheken besitzt nur die Universitäts-Bibliothek in Jena ein Werk, welches ich aber auch nur zufällig kennen lernte, da es in dem gedruckten Kataloge fehlt. Desto mehr überraschte es im Jahre 1887 alle drei bisher verzeichneten Werke von Ganassi in der Antiquariatshandlung von J. Hess in Ellwangen auftauchen zu sehen. Der Besitzer versprach mir dieselben zur Ansicht zu senden, doch hat er nicht Wort gehalten, so dass ich nur die Flötenschule im Besitze der Jenaer Universität und die Titel der übrigen Werke kenne, die mir Herr Hess mitteilte.

Ganassi war Instrumentist an der herzogl. Kapelle in Venedig, wie er auf dem Titel seines Werkes von 1535 mitteilt, da er aber auch eine Druckerei in Venedig besaſs, wie uns die Schlussfirma des Buches belehrt, so mag er wohl die Stellung in der Kapelle nach 1535 aufgegeben haben, denn in den nächsten zwei Werken von

1542 und 1543 fügt er die Bezeichnung „sonator della Illustrissima Signoria di Venetia" seinem Namen nicht mehr bei.

Der Titel zu seiner Flötenschule*) lautet: Opera Intitolata Fontegara | La quale insegna a sonare di flauto cho. tutta l'arte opportuna a efso instrumento | mafsime il diminuire il quale sara utile ad ogni instromento di fiato et chorde: et anchora a | chi si dileta di canto, composta per sylnestro di ganafsi dal fontego sonator d. la Illma S^a^ D. V. (Holzschnitt-Titel in Einfassung, darunter 3 Flötenbläser, Schnabelflöte, Praetorius nennt sie Block- oder Plockflöte, nebst 2 Sängern.)

1 vol. in kl. quer 4^0^. Signiert: 4 Bll. ohne Signatur, 4 Bll. mit †, dann a bis s gleich 20 Bogen. Am Ende:

Impressum Venetiis per Syluestro di ganassi | dal fontego sonator della illustrissima si | gnoria di Venetia hautor proprio. | MDXXXV. | † † i i a—s. Finis.

Universitäts-Bibliothek in Jena. Das Antiquariat von J. Hess in Ellwangen bietet das Werk zum Preise von 600 Mk. an.

Das zweite Werk bietet Herr Hess mit 500 Mk. an. Es trägt den Titel:

(Versal.:) Lettione Seconda. | Lettione seconda pvr | della prattica di sonare il **Violone** d'ar- | co da tasti. Composta per Silvestro Ga- | nassi dal Fontego Desideroso nella pi- | ctura, la qvale tratta dell' effetto | della corda falsa givsta e media | et il ponere li tasti con ogni | rasone prattica,**) et ancora lo accordar | ditto violone con la diligentia con- | veniente in diverse maniere et acco- | mode ancora per qvelli che sona- | no la viola senza tasti con vna | nvova tabvlatvra di lavto adottata di molti et vtilis- | simi secreti a propositi nell' effetto dil valente di | tal strvmento e strvmenti et ancora a il modo di so- | nare piv parte con il violone vnito con la voce. | Opera vtilissima a chi se diletta de imparare sonare. |

Am Ende: Lettor la diligentia del lezer sera il mezzo del conoscere al | cum error li nel intaglio quanto della Stampa per il replicamento. | Stampata per Lauttore proprio. Nel M. D. XXXXIII. |

Nach Fétis besteht das Buch aus 24 Blättern (feuillets). Herr Hess besafs davon 2 Exemplare, ein kompletes und ein defektes.

Das 3. Werk, der Jahreszahl nach eigentlich das zweite, trägt den Titel

---

*) Fétis' Titelwiedergabe unter Ganassi wimmelt von den unsinnigsten Worten.

**) Fétis schreibt: razon e prattica.

REGOLA RVBERTINA. | Abbildung. | Regola che infegna. Sonar. de uiola darcho Tasta da Le Siluestro ganasi dal fontego. |

Herr Hess besitzt von diesem Werke nur S. 1—8, welche nur Text enthalten. Fétis berichtet über das Werk, welches er in der Hand gehabt haben muss (wahrscheinlich liegt es in der Pariser Nationalbibl.), obgleich dessen Titelmitteilung sehr ungenau ist: Das Buch ist in zwei Teile geteilt, der erste besteht aus 50 Seiten in kl. quer 4°, die Blätter sind numeriert. Am Ende liest man: In Venetia ad istantia de l'autore M. D. XL. II. | Der zweite Teil trägt den Titel und nun folgt der Titel des obigen 2. Werkes: Lettione seconda von 1543. „Regola Rubertina" soll es nach Fétis heifsen, weil es unter der Aufsicht des *Robert Strozzi*, eines Florentiners, hergestellt worden ist. Diesem fügt noch Fétis hinzu, dass die Viola in eine Sopran-, Tenor- und Bass-Viola geteilt wird.

Wir kehren nun zum ersten Werke zurück, welches mir in natura vorliegt. Der Text ist durch Typendruck und Abbildungen wie Notenbeispiele resp. Übungen durch Holzschnitt hergestellt. Unter flauto wird die Schnabelflöte verstanden, ein der Clarinette ähnliches Instrument. Unzählige Abbildungen derselben geben über jeden zu erzeugenden Ton Rechenschaft. Sie hat 7 Löcher und eins unterhalb für den Daumen. Es lässt sich die chromatische Skala darauf hervorbringen. Es giebt 3 Schnabelflöten, eine Sopran- oder Cantusflöte, eine Tenor- und Bassflöte. Der Umfang jeder Flöte beträgt 13 Töne, 9 durch sanftes Blasen, 4 durch stärkeres Anblasen. Weiterhin spricht er von 20 Tönen und teilt sie ein in 9 grave (tiefe), 7 acute (mittlere) und 4 sopra acute (hohe). Die vielfachen Abbildungen der Flöte zeigen immer dieselbe Gröfse. Der Umfang der Discantflöte umfasst für gewöhnlich die Töne vom kleinen *g* bis zum zweigestrichenen *e*, doch kommen in den Übungen, z. B. Bogen E 4 das zweigestrichene *f* und Bogen O 3 sogar das 2gestr. *a* vor. Die Beispiele zur Erzeugung der verschiedenen Töne haben 1 und 2 ♭ vorgezeichnet, und zur Erzeugung von cis dis fis gis sind besondere Beispiele vorhanden. Dann folgen Beispiele, wo durch stärkeres Anblasen der Ton um eine und zwei Oktaven sich erhöht. Die Tenorflöte hat einen Umfang vom kleinen *c* bis zum 1gestr. *a* und die Bassflöte vom grofsen *f* bis zum 1gestr. *d*.

Der reichlich vorhandene Text ist so schwierig zu verstehen, dass es Wochen bedurft hat, ehe ich hinter den Sinn des wortreichen Schriftstellers gelangt bin und wären nicht die zahlreichen Beispiele vorhanden, so wäre mir doch noch manches dunkel geblieben. — Die nun folgenden Etuden stehen alle ohne Unterschied

2*

im Cschlüssel 2. Linie nur einige im Cschlüssel 1. Linie. Die Tenor- und Bassbläser müssen also wahrscheinlich transponieren. Nirgends kommt ein Versetzungszeichen vor, doch stehen einige im ♭ molle. Wenn man diese Übungen mit denen von Paumann vergleicht, so sind letztere wahre Kunstwerke gegen dieses langweilige Gequirle. Eins haben sie aber gemein, die Anordnung des Übungsstoffes. Zuerst wird gerade wie im Buxheimer Orgelbuch der Sekundenschritt geübt und zwar aufsteigend vom g a, a h, c d bis zum d e. Über jede Tonstufe werden 8 Variationen gegeben, die vom langsamen bis zum schnellen Tempo sich steigern. Darauf dieselben Sekundenschritte abwärts. Hierauf gelangen 3 Töne im Sekundenschritt zur Übung: g a h, a h c und so fort bis zum 2gestr. c d e und wieder abwärts, auf jede 8 Variationen in sich steigernder Geschwindigkeit der Noten, So geht es weiter bis zum Umfange von 4 und 5 Tönen aufwärts und abwärts. Der Unterschied zwischen den Übungsstücken im Buxheimer Orgelbuche und den vorliegenden beruht nur darin, dass das erstere vom Sekundenschritte zum Terzen-, Quarten-, Quinten- bis Oktavenschritte fortschreitet, während das andere den Sekundenschritt beibehält und nur bis zur Quint erweitert.

Anfänglich glaubte ich die Verfasser wollten durch diese Beispiele dem Schüler zugleich den Begriff der Tonart beibringen, doch bin ich davon zurückgekommen, da ein Beispiel wie das andere behandelt ist, während man doch die plagalen von den authentischen im Tonumfange unterscheiden müsste.

Bogen F 1 werden die Etuden, die stets eine Zeile lang sind und über beide Seiten hinweglaufen, durch neue Regeln unterbrochen, die sich auf das Tempus (Taktarten) beziehen, sie werden in *„sesqualtera, sesquitertia* und *proportion sesquiquarta“* eingeteilt. Die darauf folgenden Übungen beginnen mit dem $^5/_4$ Takt und tragen als Taktzeichen den Kreis und Halbkreis:



88 Übungen folgen diesen ersten im $^5/_4$ Takt, jede eine Zeile lang quer über beide Seiten, von der Sekunde bis zur Quinte auf- und absteigend.

Bogen J 3 beginnen Übungen über verschiedene Motive, die variiert werden, z. B.



[1]) nur die letzte Note hat die 2 Fahnen der Sechzehntelnote, während die vorhergehenden nur 1 Fahne haben, die aber bei [2]) sämtliche Noten zusammenzieht und zwar nach der Richtung der herab- und heraufsteigenden Noten im Zickzack.

Bogen K 2 v. folgen „Chadenzia prima", 10 Übungen. Dann neue Regeln über die „proportion sesquiquarta". Die Beispiele tragen die Taktzeichen von Kreis nebst Halbkreis und C3. Jeder Takt enthält $^6/_4$. Die Übungen beginnen wieder mit dem Sekundenschritt und gehen bis zur Quint, auf- und absteigend, z. B.

etc.

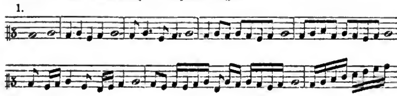
Darauf folgen Bogen Q 1 v. Übungen im $^7/_4$ Takt

etc.

Den Schluss von Bogen R 2 v. ab bilden wieder Regeln, die verschiedenen Variationen eines einfachen Intervallenschrittes betreffend, nebst einigen wenigen Beispielen. Das vorletzte Blatt bringt nochmals Abbildungen der Schnabelflöte mit ihren Griffen und darunter stehenden Tönen, jede Abbildung, 26 an der Zahl, trägt abwechselnd die Buchstaben V oder S. Der Sinn ist mir unklar. Die letzte Seite bringt einen Inhaltsanzeiger der Kapitelüberschriften und die Druckerfirma.

Ich lasse nun einige Beispiele folgen:

1.



2.

*)

*) Vielleicht Atemzeichen?

3.

4.

5.

Man wird sich nun ein Bild machen können wie die Übungsstücke für die Viola und den Violone aussehen, sie werden auf denselben Grundsätzen beruhen, nur vielleicht im Tonumfange etwas gröfser sein, obgleich man wohl kaum die erste Lage überschritten haben wird. Vielleicht lässt sich der glückliche Besitzer der beiden Bücher erbitten uns eine Beschreibung davon zu geben. Ich möchte übrigens noch darauf aufmerksam machen, dass eine Violinschule fehlt und sie wohl auch vor 1600 nicht zu erwarten ist. Schade dass uns die Pariser Nationalbibliothek so verschlossen ist und sich dort niemand findet, der für dieses Feld Interesse hat.

Eine Probe.

Ich teile eine Biographie über einen älteren Meister hier mit, um eine Probe zu geben, in welcher Weise ich beabsichtige die Artikel in dem projektierten Quellen-Lexikon abzufassen. Die Liste der Werke ist nur soweit fertig als mir die Quellen bis heute bekannt sind, doch kommt es augenblicklich nicht auf eine vollendete Biographie an, sondern nur auf ein Beispiel, wie ich die Aufgabe auffasse, und ersuche ich die Herren Fachgenossen mir Ihr Urteil gefälligst kund zu thun und mit Hand anzulegen das weitschichtige Material zu bewältigen.

Eitner.

Croce (Giovanni) *Chiozzotto*, auch *da Chioggia*, *Joannes a Cruce*, *Crux Clodiensis*, oder *Zuanne Chiozzotto*. Geb. in Chioggia (Venedig) um 1557 oder 1559, da er in den zweimal vorhandenen Todesanzeigen das einemal ein 50-, das andere mal ein 52jähriger Mann genannt ist. Gest. 15. Mai 1609 zu Venedig. Unter Zarlino war er wahrscheinlich Chorknabe an S. Marco in Venedig. Er trat in den Priesterorden und war an der Kirche S. Maria Formosa angestellt. Sein Testament unterzeichnet er mit „Pre Zuanne de Cruce, prete titolato della Chiesa di S. Maria Formosa et maestro di Cappella della Chiesa di S. Marco“. Anfänglich Contraltist an S. Marco mit 36 Dukaten Gehalt, erhält er am 13. Juli 1586 ein Geschenk von 15 Duk. und am 14. Nov. 1590 wird sein Gehalt auf 50 Duk erhöht. 1593 wurde er Lehrer am Seminario, einer Erziehungsanstalt für künftige Kapellmitglieder, und ist in den Listen mit dem Namen Zuanne Chiozzotto gezeichnet. Von 1595 ab nennt er sich auf den Titeln seiner Werke Vicekapellmeister. 1599 ist er mit „Archimusico“ gezeichnet, was wohl dasselbe bedeutet. Den 13. Juli 1603 wird er zum Kapellmeister mit 200 Duk. Gehalt ernannt. (Caffi, Storia d. mus. Ven. 1854. I. 43, 55, 200. — Haberl, Jahrb. 1888, 49 — Ambros 3, 504. — Proske, Mus. divina 4, XXXII.) — Seine Werke sind folgende:

1585. 1. lib. Madr. 5 v. Ven. Gardano 22 Nrn. [B. Danzig, 5 Stb. — B. Augsb. C. — Bologna, 5 Stb. — B. Brüssel, 5 Stb. — Rom, B. Angelica.]

1590. 1. lib. Madr. 6 v. Ven. Giac. Vincenti. 21 Nrn. [B. Kassel, 6 Stb.]

1591. Compietta, 8 v. Ven. Vinc. [Bologna.]
1592. 2. lib. Madr. 5 v. Ven. Vinc. [Bologna. — B. Berlin: Vta.]
1594. Motetti 8 v. Commodi per la voci, e per cantar con ogni stromento. Ven. Vinc. 18 Mot. [B. Kassel, 8 Stb. — Bologna.]
— Ausg. 1599 ib. [B. Berlin 8 Stb. — B. Danzig 8 Stb. — brit. Museum CII.]
— Ausg. 1603 ib. [B. Augsb. 9 Stb. — B. Proske. — B. München. — Bologna.]
— Ausg. 1607 ib. [B. Breslau 9 Stb. — B. Berlin 8 Stb. — B. München. — Bologna.]
— Ausg. 1615 ib. [B. Kgsbg. 7 Stb. (fehl. T. BII.)]
1595. Canzonette 4 v. lib. 1. rist. Ven. Vinc. 21 Nrn. [B. Kassel 4 Stb. — brit. Mus. C.]
— Ausg. 1598 ib. [B. Danzig 4 Stb. — brit. Mus. C. — Bologna.]
— Ausg. 1604 ib. [B. Augsb. 4 Stb.]
1595. Triaca musicali, diversi Capricci 4—7 v. Ven. Vinc. 15 Nrn. [B. Kassel 1 Stb.]
— Ausg. 1596 ib. [B. Danzig 7 Stb.]
— Ausg. 1597 ib. nach Fétis, der den Inhalt von 7 Nrn. genau verzeichnet und sie in Part. gesetzt hat.
— Ausg. 1607 ib. [Bologna.]
1596. Messe a 8 v. Ven. Vinc 3 Messen. Missa: Decantab. in Cod. 34, B. Münch. [Bologna. — B. Münch.: Partitura delle Messe 8 v.]
— Ausg. 1600 ib. [B. Berlin C2. — Bologna.]
— Ausg. 1604. 3. ed. ib. [B. Proske. — Archiv der Lateranbasilica zu Rom.]
— Ausg. 1607 ib. [B. Proske.]
— Ausg. 1612 ib. [B. Proske. — Bologna. — Upsala C1. A2. B2. — B. Haberl B1.]
1596. Salmi che si cantano a Terzo, con l'Inno Te Deum e i Salmi Benedict. e Miserere a 4 v. Ven. Vinc. [B. der Accad. di S. Cecilia in Rom, 8 Stb.]
— Ausg. 1603. [Kathedr. in Pistoja.]
1597. Vespertina omnium solem. psalmod. 8 v. Ven. Vinc. 19 Ps. u. 1 Magnif. [Bologna.]
— Ausg. 1603 ib. [Bologna.]
— Ausg. 1608 ib. [Bologna. — Im Ms. B. Augsb. Nr. 37.]
1597. Motetti 4 v. lib. 1. Ven. Vinc. 22 Nrn. Proske druckt im 4. Bde. 8 Mot. ab. [B. Berlin 4 Stb. — Bologna.]
— Ausg. 1599 ib. [B. Danzig 4 Stb. — Bologna.]
— Ausg. 1605 ib. [B. Proske. — Kathedr. in Pistoja.]
1598. Novi pensieri mus. 5 v. rist. Ven. Vinc. 20 Madr. [B. Lpz. — Bologna. brit. Mus. C.]

NB. Canal's Bibl. in Crespano soll eine Ausg. v. 1594 besitzen.

1599. Septem psalmi poenitent. 6 v. Nrnbg., Kaufmann. Der ursprüngl. italienische Text ist von Joh. Ingolstetter, Medic. D. ins Latein. übersetzt, wie eine hds. Notiz auf dem Cantus des Exempl. im brit. Mus. anzeigt. [B. Brieg 6 Stb. — Marienkirche in Danzig 5 Stb., T. fehlt. — B. Berlin 6 Stb. — B. Liegnitz 6 Stb. — Musikfreunde in Wien 6 Stb. — B. Brüssel 6 Stb.]
— Ausg. 1603. Li setto Sonetti penitentiali a 6 v. Rist. Ven. Vinc. [brit. Mus. 5 Stb, VI. fehlt.]
— Ausg. 1608 mit englischem Text: Musica sacra to six voyces, composed in the Italian tongue by R. H. Newly Englished. London, Thom. Este. [brit. Mus. 6 Stb.]
1599. Messa 5 e 6 v. Ven. Vinc. 4 Mess. [Marienkirche Danzig 5 Stb., A. fehlt. — B. Proske. — Bologna.]
1601. Canzonette 3 v. lib. 1. Ven. Vinc. [Bologna. — B. Canal in Crespano.]
1601. Sacrae cantiones 5 v. Ven. Vinc. [Bologna.]
— Ausg. 1605 ib. [B. Mnch. — B. Berl. C. T. B. V.]
1603. Devotissime Lamentat. et Improper. con le Lezione 4 v. Ven. Vinc. [Bologna.]

1604. Mascherate piacevoli e ridicolose per il Carnevale a 4—8 v. lib. 1. Rist. Ven. Vinc. [Bologna. — brit. Mus. A.]
1605. Magnificat 6 v. di Joanne a Cruce. Ven. Vinc. [Bologna 6 Stb. — B. Mnch. fehl. C. u. VI. — brit. Mus. VI. — Haberl Partit. hds.]
1605. Motetti 8 v. lib. 2. Ven. Vinc. 16 Nrn. [B. Mnch. — B. Augsb. 6 Stb. fehl. B1. A2. — brit. Mus. 7 Stb. fehlt A2]
— Ausg. 1609 rist. ib. [B. Bresl. 8 Stb. brit. Mus. T2.]
1607. Madr. 4. lib. 5—6 v. Ven. Vinc. 20 Nrn. [B. Augsb. 5 Stb., B. fehlt. — B. Cassel 2 Stb.]
1610. 9 Lamentationi 4 v. Ven. Vinc. [Bologna 4 Stb.]
1610. Sacre cantilene concertate a 5 et 6 v. con i suoi Ripieni à 4 v. et il Basso per l'organo. Rist. Ven. Vinc. [Bologna. Ed. v. Vinc. Spontono am 17. Dez.]
— Ausg. 1612 ib. [Upsala A. B. V. — brit. Mus. VI. — B. Berlin 11 Stb. v. 1612 u. 1613.]

In alten Samlwk. u. neuen Ausgab., siehe Eitner, Bibliogr. u. Verz. nebst Nachtrag, M. f. M. IX.

Mss. in Augsburg, Brüssel, Liegnitz, Königsberg, München, brit. Museum.

Mitteilungen.

* Emerich Kastner's Musikalische Chronik (Wien VIII, Lammgasse 9) zeigt die anerkennenswerte Bestrebung neben den Tagesneuigkeiten hauptsächlich der Musikwissenschaft zu dienen. Es wurde letzthin bereits ein Artikel über Lesueur und Berlioz erwähnt und lassen sich diesem noch andere hinzufügen, wie „Zur Geschichte des Kirchenchors und der Kirchenmusik in Lübeck“ von C. Stiehl, ein chronologisches Verzeichnis der Werke Franz Liszt's, welches man allerdings etwas sorgfältiger ausgearbeitet wünschen könnte. Ein „Moniteur Musical“ d. h. nämlich, um deutsch zu reden, ein Verzeichnis von Musikern, Musikschriftstellern, Virtuosen und Sängern mit Daten und einem kurzen Verzeichnis ihrer Werke. Ferner ein Verzeichnis der Opern, die von 1781—1881 im Nationaltheater nächst der Burg und im Kärntnerthortheater in Wien aufgeführt worden sind. Leider fehlt hierbei die Angabe, ob die Partituren davon noch existieren und wo sie liegen. Wann werden wir einmal soweit kommen, dass bei Anführung eines älteren Werkes die Angabe des Fundortes als das Allernotwendigste betrachtet wird. Freilich macht dies mehr Mühe, dass es aber erreichbar ist, hat v. Köchel in seinem Fux bewiesen, in dem er ein Verzeichnis der in Wien aufgeführten Opern von 1631—1740 mitteilt, bei denen er stets das Vorhandensein der Partitur mit Fundort nachweist und dort, wo ihm der Nachweis fehlt, die Quelle verzeichnet, woher sich die stattgefundene Aufführung beweisen lässt.

* Die schon letzthin erwähnten photographischen Nachbildungen von Musiker-Portraits (1887, p. 160, betitelt Das Reich der Töne) in Medaillonform in der Gröfse von $2^1/_2 + 3^1/_2$ cm liegen jetzt in einem stattlichen elegant gebundenen Foliobuche zum Preise von 7,50 Mk. vor. Jede Platte, 14 an der Zahl, enthält 30 bis 33 Portraits, wie es scheint, nach den Nationalitäten geordnet, doch ist das Prinzip nicht streng festgehalten. Die erste Platte enthält Italiener: Palestrina, Frescobaldi, Scarlatti, Durante, Leo, Porpora, Marcello, Martini bis zu den neueren Verdi, Boito, Bazzini u. a. Die zweite bis sechste Platte sind den deutschen Künstlern gewidmet,

doch haben sich der Niederländer Lassus, die Ungarn Liszt und Kéler Béla und der Slave Nicodé hinein verirrt. Die ältere Zeit ist fast gar nicht vertreten, nur Platte 2 enthält Schütz, Bach und Händel, die übrigen gehören dem 18. Jahrh. an und einige schon dem 19., wie Schubert, Fesca, Ries und Kuhlau. Hätte der Verleger Wilhelm Streit in Dresden einen Musikhistoriker zu Rate gezogen, so wäre er in den Besitz manches alten deutschen Meisters gelangt. Platte 3 bis 6 enthalten mit Ausnahme von 2 Portraits nur Männer des 19. Jahrh. Die Portraits sind meistens von guten Stichen oder Photographieen genommen, mit Ausnahme Mendelssohn's, der kaum wiederzuerkennen ist, und ist es ein Vergnügen die Reihe unserer kleinen und großen Meister zu betrachten. Die 7. Platte gehört den Franzosen: Couperin, Lully, Rameau, Gretry, Mehul bis Gounod, Maillart, Massé u. a. neueren an. Die 8. den Engländern, Schweden und verschiedenen anderen Künstlern, die nicht hierher gehören, wie Dvořak, Smetana, Dannreuther u. a., selbst die Künstler wie Ernst Pauer und Benedict gehören nicht unter die Engländer. Hawkins' History of Music hätte dem Herausgeber eine treffliche Ausbeute gewährt. Die 9. Platte enthält einige amerikanische Künstler, Niederländer und Belgier. Hier hätte Gretry seinen Platz gehabt und nicht unter den Franzosen. Damrosch unter die Amerikaner zu stellen ist mehr wie kühn. Die 10. Platte bringt Russen und ein Gemisch von Nationalitäten. Platte 11 enthält nur berühmte Geiger; von Tartini ab bis Ondriczek. Platte 12 dagegen 17 Violin- und Klaviervirtuosinnen und 14 Klaviervirtuosen der neueren Zeit. Platte 13 werden die Pianisten der neuesten Zeit fortgesetzt und den Schluss bilden 13 berühmte Sänger. Platte 14, die letzte, ist berühmten Sängerinnen gewidmet, darunter die älteren Mara, Pasta, Catalani, Malibran bis herauf zur Lucca, Patti und Sembrich. Diese kleine Revue wird gewiss die beste Empfehlung sein der interessanten und wertvollen Sammlung eine weite Verbreitung zu verschaffen. Die kurzen beigegebenen Biographieen entsprechen vollkommen ihrem Zwecke. Sie sollen den Beschauer nur orientieren.

* In London hat sich seit 1886 ein Verein gebildet, der sich „The Bach Choir" nennt und Werke älterer Zeit zur Aufführung bringt, sowohl Gesangs- wie Instrumentalwerke. Die Programme, von denen mir viere vorliegen, sind mit Ausführlichkeit und Sachkenntnis gearbeitet. Sie enthalten nicht nur den Text in der Originalsprache und englischer Übersetzung, sondern auch Biographisches über den betreffenden Komponisten und kritisierende Anmerkungen, sogar Mitteilung von Themen. Die Wahl der Komponisten umfasst alle Länder und reicht vom 16. Jahrh. bis zur Neuzeit. So enthält das Programm vom 20. Dezemb. 1887 einen Gabrieli, Palestrina, Praetorius, Gibbons, Sweelinck, Tartini, Sam. Wesley, Parry, Pearsall und zwei vierstimmige Chöre von Brahms. Andere wieder Kompositionen von J. Chr. Bach, Anerio, Händel, Byrd, Bull, Dowland, Morley u. a. Andere sind wieder nur der neueren Musik geweiht: Beethoven, Schumann etc.

* In die Gesellschaft für Musikforschung sind neu eingetreten die Herren Richard Bertling in Dresden, Theodor Carstenn in Elbing, Fr. Niecks in Dumfries (Schottland), Wllm. Barclay Squire in London und Wilhelm Weber in Augsburg.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstl. Kapelle, Bogen 14. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 7.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Melchior Schild oder Schildt.

(H. Panum in Kopenhagen.)

Zu den Vielen, deren Namen ihrer Zeit von einer gewissen Glorie umgeben waren, jedoch später wieder vergessen wurden, gehört auch der einst hochberühmte *Melchior Schild* im 17. Jahrhundert, Organist an der Jakobs- und Georgenkirche in Hannover. Seine Ausbildung erhielt er nach Gerber von dem berühmten Sweelinck in Amsterdam. dem Haupte einer ganzen Organistenschule, der daher scherzhaft als „Organistenmacher" bezeichnet wurde.

Obgleich Schild's Name jetzt so gut wie vergessen ist (in der Musikgeschichte wird er nur noch flüchtig unter den Schülern Sweelinck's genannt) scheint er doch mit vollem Rechte seinen Zeitgenossen in hohem Grade imponiert zu haben. — Sowohl Walther als Gerber teilen uns mit, dass er „nach Gefallen durch sein Spiel Lachen oder Weinen erregen konnte", und der Herzog von Hannover hielt ihn, sagt man, so hoch, dass er ihn oft in seinem eigenen Wagen zu Hofe holen liefs, um sich mit seinem Gefolge an seiner Kunst zu erfreuen. Es könnte uns beinahe unbegreiflich erscheinen, dass der Name eines solchen Mannes jetzt so gut wie vergessen ist, fände man dieses nicht durch Gerber's Vermutung erklärt, dass er seine Kompositionen durchaus nicht habe drucken lassen wollen. Daher kam es, dass schon zu Gerber's Zeiten nur noch die Bearbeitungen der beiden Choräle: „Christ, der du bist der helle Tag" und „O Vater,

allmächtiger Gott", welche sich in einem Orgel-Tabulaturbuche von 1673, von einem gewissen *G. V. Scharffe* gesammelt, bekannt waren. Möglicherweise ist mit der Zeit auch dieses Buch verschwunden, aber zum Glücke sind jetzt auch anderswo Beweise aufgetaucht, welche Schild's grofse Bedeutung als Orgelkomponist bezeugen können.

Angeheftet an einen Band deutscher Oden und Lieder, 1642 von *Gabriel Voigtländer* herausgegeben und Christian dem Vierten, König von Dänemark gewidmet, fand ich bei meinen Nachforschungen in der königlichen Bibliothek in Kopenhagen kürzlich ungefähr zwanzig Blätter, worauf in deutscher Tabulatur eine kleine Sammlung Klavier- oder Orgelstücke geschrieben waren. Bei näherer Untersuchung erkannte ich, dass ich es hier mit keinem Komponisten gewöhnlichen Schlages zu thun hatte. Die hübsche Melodie, die tüchtige kontrapunktische Behandlung, alles verriet einen Komponisten von ungewöhnlicher Begabung. Das erste Stück war nur mit *M. S.* unterzeichnet, jedoch beim zweiten, einer „Paduana Lagrima", stand unter dem Titel des Stückes deutlich der volle Name *M. Schildt* und zweifelte folglich nicht mehr daran, dass ich hier zwei Kompositionen von Sweelinck's berühmtem Schüler, dem einst ebenfalls berühmten Melchior Schild, vor mir hatte. Ich teile beide Sätze mit.

Der erste besteht aus Variationen über das deutsche Lied „*Gleich wie das Feuer*". Man erkennt hieran den Schüler Sweelinck's, der dieselben gern dazu anleitete Variationen über Lieder zu schreiben. Als Beispiele liegen bereits die Arbeiten von Scheidt, Steigleder und nun auch von Schild vor. Hieran sollte der Schüler seinen Formensinn bilden, um dann selbständig Themen erfinden zu können. Schild's harmonische Behandlung des Themas ist voll und wohlklingend. Der Querstand am Ende des ersten Teils, der zwischen *b* und *h* entsteht, verletzte das damalige Ohr nicht, gerade wie der unvermittelte Übergang in Takt 10 von *d fis a* nach *b d f* ihnen nichts Anstöfsiges war. Die genaue Beachtung von konsonierenden und dissonierenden Intervallen, sowie die Reinheit der Grundtonart festzuhalten, dies waren ihre obersten Gesetze. Eine Septime dagegen frei einzusetzen, war ihrer Ansicht nach die gröfste harmonische Härte. So ändern sich die Zeiten, die Ansichten und mit ihr das Gefühl für Wohlklang. Die 1. Variation schon als 2. zu bezeichnen war damals allgemein Gebrauch. Man scheint schon die harmonische Ausschmückung des Themas für eine Veränderung der Liedmelodie gehalten zu haben (siehe die neue Ausgabe der Sweelinck'schen Orgelstücke von Eitner, Berlin bei Simrock, p. 48). Die 2. Variation zeigt das Thema noch deutlich in allen

melodischen Wendungen, während die 3. und letzte dasselbe in rollende Läufe auflöst. Also ganz dasselbe Verfahren, wie es noch hundert Jahre später gehandhabt wurde.

Die zweite Nummer ist mit „Paduana lagrima" überschrieben. Diese Art Paduanen oder Pavanen scheinen damals sehr beliebt gewesen zu sein, denn von dem englischen Lautenisten *John Dowland* erschien am Anfange des 17. Jahrhunderts eine Sammlung, welche betitelt ist „Lachrimae, or seven teares figured in seven passionate pavans", von denen sich auch eine in Thysius' Luitboeck befindet (Neudruck p. 309). Obgleich die einzelnen Abschnitte weder getrennt, noch durch das Wort Variation gekennzeichnet sind, so treten doch die Abschnitte und die variationartige Behandlung deutlich hervor. Schildt zeichnet sich auch hier wieder als geschickter Melodiker und Harmonist aus. Besonders auffallend ist der öftere Gebrauch des Nebenseptimenaccordes h d f a in der 2. Umkehrung.

Außer diesen beiden Sätzen von Schildt enthält der handschriftliche Anhang noch zwei variationartige Bearbeitungen einer englischen *Mascharada*, auch als „Judentantz" bezeichnet. Die erste ist mit den Anfangsbuchstaben H. S. M. und die andere mit P. R. R. überschrieben. Die hierunter versteckten Autoren lassen sich vorläufig nicht bestimmen. Ihre Arbeiten erwecken wenig Interesse, nur die hin und wieder eingeschriebenen Fingersätze bestätigen den seltenen Gebrauch des Daumens in damaliger Zeit. Ich teile davon einige Beispiele mit:



Ganz ohne Daumen reichte man freilich schon damals nicht immer aus. Eine Stelle wie die folgende ist doch wohl ohne denselben kaum denkbar?

Linke Hand.



Dass der Daumen wirklich auch benutzt wurde zeigt folgende Stelle, wo er obendrein noch auf eine Obertaste verwendet erscheint:



Wie man sieht, werden in unsrer Sammlung für den Fingersatz schon die Zahlen 1 2 3 4 5 benutzt, also nicht mehr wie hundert Jahre vorher bei Ammerbach und noch heutigen Tages in England 0 1 2 3 4.

Am wenigsten bedeutend scheint mir die Courant-Sarabande, welche den Platz zwischen den beiden Mascarada's einnimmt, und wie die zweite derselben mit P. R. R. bezeichnet ist.

Das letzte Stück der Sammlung trägt die Überschrift: „frantzösisch's Liedelein" aber ohne Angabe des Komponisten. Die Melodie zeichnet sich durch grofse Einfachheit und Volkstümlichkeit aus und mag hier einen Platz finden:

Frantzösisch's Liedelein.



Bei den nun hierauf folgenden Variationen führt die rechte Hand unverändert stets obige Melodie aus, während die linke sich in freier Figuration bewegt. Die Anwendung von gebrochenen Oktavenpassagen sieht schon recht modern klaviermäfsig aus.

Das Gebetbuch

der hl. Elisabeth von Schönau. Nach der Originalhandschrift des XII. Jahrhunderts herausgegeben von *F. W. E. Roth.* Ein Beitrag

zur Geschichte der Liturgie, Musik und Malerei. Mit Nachträgen zu des Herausgebers Werk: Die Visionen der heil. Elisabeth und die Schriften der Äbte Ekbert und Emecho von Schönau. Augsburg, Verlag des litterarischen Instituts von Dr. Max Huttler, 1886.

Das Werkchen enthält 76 Seiten in 8⁰ und IV Tafeln. Das Blatt vor dem Titel ziert eine Abbildung der Kreuzigung Christi. Seite I und II nimmt das Vorwort ein, Seite III bis VIII incl. die Beschreibung des Codex, der dem 12. Jahrhundert angehört. Seite V ad 6 passiert dem Herrn Herausgeber der Irrtum, dass er die innerhalb des Textes vorkommenden Buchstaben P. und a. für Presbiter und Aecolith liest, während sie unzweifelhaft Psalm und Antiphon zu lesen sind. Seite 9 bis Seite 54 enthalten Gebete zu verschiedenen Heiligen, zu besondern Anlässen, zur h. Eucharstie, 3 Offizien, welche für Liturgiker von Interesse sind. So Seite 16 das Offizium auf die hl. Dreifaltigkeit. Dasselbe beginnt mit der Vesper vom Dreifaltigkeitsfeste, wie wir sie noch jetzt haben, nur mit dem Unterschiede, dass dieses Offizium nur 4 Antiphonen und 4 Psalmen hat. Woher die Überschrift zur Antiphone zum Magnificat „In evangelio" genommen ist, kann ich mir nur daraus erklären, dass das Magnificat aus dem neuen Testamente genommen ist, während die Psalmen dem alten Testamente angehören. Das Seite 32 beginnende Officium defunctorum enthält die dazu gehörigen Gesänge in Neumenschrift ohne Linien. Von Seite 55 bis 59 finden sich sauber und korrekt abgedruckt in neumierter Notation fünf Sequenzen auf die Marienfeste, eine Sequenz *de spiritu sancto* und ein Teil des *Gloria in excelsis*. Hieran schliefsen sich noch einige Gebete. Seite 61 bis 63 giebt der Herr Herausgeber sachliche Bemerkungen, und diesen folgen 8 Seiten Nachträge zu: Die Visionen der h. Elisabeth. Tafel I — III enthalten den Gesang *Amor patris* in blofser Neumenschrift und Tafel IV schmückt eine sehr schön ausgeführte Initiale. Bezüglich des Officiums de sancta trinitate bemerkt der Herr Herausgeber S. 61 ad 18. „Wahrscheinlich ist dieses ein dem Kloster Schönau eigentümliches Officium"; und S. V ad 6. „Ob dieses ein altes Officium der Trierer Diözese oder eine Arbeit Ekbert's ist, wage ich nicht zu entscheiden, in den gedruckten liturgischen Büchern der Diözese Trier fand ich den Text nicht vor" etc. Es scheint dem Herrn Herausgeber ein trierisches Antiphonale nicht vorgelegen zu haben; daselbst findet sich der gröfsere Teil des Officiums, wenn auch in etwas veränderter Ordnung vor. Das Werkchen ist für den Liturgiker zu empfehlen. Die Sequenzen mit neumierten Melodien liegen mir auch in Orginalen vor und herrscht zwischen denselben und den hier wiedergegebenen völlige Übereinstimmung; die neumierten Gesänge aus dem Officium defunctorum begegnen mir hier zum erstenmale. Ausstattung und Schrift sind durchaus anerkennenswert. Ein Preis ist nicht angegeben. **Bohn.**

Ein Verzeichnis von Abhandlungen

über allerlei die Geschichte der Musik betreffende Themen in wissenschaftlichen Werken und historischen Zeitschriften.

Gesammelt von **A. Quantz.**

(Fortsetzung.)

Die Trompetengeige. Ein alterthümliches musikalisches Instrument. Von Bechstein: Archiv des Hennebergischen Alterthums-Vereins, hg. von Gutgesell und Kümpel. I, 1. Meiningen.

Ausser Gebrauch gekommene Musikinstrumente (der Lintercuius, oboe d'amore, die Nagelharmonika, die irländische Harfe), von demselben: Daselbst I, 2.

Ueber Harmonika und ähnliche Instrumente, nebst Bemerkungen über Harmonikaten überhaupt, von Quandt: Lausitzische Monatsschrift. Görlitz. 1797.

Die Zittauische Gegend in Bezug auf Pflege der Musik, von Schiffner: Das neue Lausitzische Magazin. XIX. Görlitz.

Von dem Alterthume und Gebrauche des Kirchengesanges in Böhmen, von Voigt: Abhandlungen einer Privatgesellschaft in Böhmen zur Aufnahme der Mathematik, Geschichte und Naturgeschichte; hg. von J. Edler v. Born. I. Prag. 1775.

Zustand der Musik im 16. Jahrhundert: Würtembergische Jahrbücher, hg. von Memminger. 1826. S. 98.

Gelehrten- und Künstler-Belohnungen im 16. und 17. Jahrhundert, von Heller: Archiv für Geschichte und Alterthumskunde des Obermainkreises, hg. von Hagen und Dorfmüller. II, 3. Bayreuth.

Bestallung des Hausmanns zu Helmstedt, 1685: Braunschweigisches Magazin 1861. 2. St.

Ueber das älteste deutsche Theater: Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Oberschwaben. II. Ulm. 1844.

Ueber die erste in Karlsbad aufgeführte italienische Oper, von de Carro: Jahrbücher des böhmischen Museums für Natur, Länderkunde, Geschichte, Kunst und Literatur. I. Prag. 1830.

(Fortsetzung folgt.

Mitteilungen.

* Pater Georg Benedict im Stifte Kremsmünster war ein grofser Verehrer des Liederkönigs *Schubert*. Von diesem erhielt er einmal ein Autograph, das noch in Kremsmünster ist. Es ist das Lied „*Du liebst mich nicht*", Gedicht von Graf v. Platen;

es sind 2 Blätter in Querformat, beide beschrieben — 16zeilig. Notenpapier — und anderen beigebunden und arg beschnitten, aber unzweifelhaft echt. Von Schubert ist noch das Mannpropr. sichtbar und „Platen Juli 1822“. Bei Reifsmann „Franz Schubert sein Leben und sein Wirken“, Berlin 1873, ist das Lied als 59, 1, und aus dem Jahre 1823 datiert. Das Autograph weicht von der gedruckten Ausgabe (A moll) durch die Tonart (Gis moll) ab und durch die Einschiebung eines Taktes nach dem 15. Takte, kurz vor dem Schlusse. Es ist möglich, dass Schubert dieses Lied in Kremsmünster komponierte, weil er öfter dort weilte. *Carl Guny.*

* Die im vorjährigen Jahrgange gestellte Frage, was verstanden die Alten (16. Jahrh.) unter Harmonia, findet ihre Erledigung durch Glarean's Dodecachord, 2. Buch, Kap. 39, p. 179, neue Ausgabe p. 131. Derselbe fordert hier nämlich den Leser auf, nach den auf den vorhergehenden Blättern erörterten Modi (Tonarten) und den Mustern der mitgeteilten Gesänge selbst zu versuchen eine Harmonie, oder wie man es gewöhnlich nennt, den Tenor für irgend ein Gedicht zu erfinden. Glarean, obgleich er kurz vorher erklärt, er sei kein Komponist, teilt doch eine Anzahl Melodieen oder Tenore, oder wie er stets sagt Harmonieen seiner Erfindung zu Horaz' Oden mit. Der lateinische Wortlaut ist folgender: Nempe ut admonerem Lectorem rei, tam etsi non admodum magnae, huic tamen negocio aptissimae, posteaque nunc omnium Modorum naturam hoc libro didicerit, dignetur saltem tentare, si ipse ad aliquam horum formam alicujus carminis Harmoniam, sive, ut vulgo vocant, Tenorem quempiam invenire queat, qui auribus dulciter etc. Also verstand man einst unter Harmonie eine Melodie, einen Tenor, demnach stets einen einstimmigen Gesang.

* Dr. *Wilh. Schell*, geh. Hofrat und Professor: 1. Über das musikalische Gehör und seine Ausbildung beim Unterricht. Berlin 1883, Rosenthal & Co. in 8°, 40 S. 2. Der Dualismus in der akustischen Grundlage der Musik. Ein Vortrag, gehalten am 27. Mai 1887 in Karlsruhe. Broschüre ohne Titelblatt, in 8°, 14 S.

* Die ersten drei Aufführungen des Messias von Händel in Deutschland. *Otto Kade.* Broschüre ohne Titelblatt. In 8°. 10 S. Demnach fand die erste Aufführung 1775 in Hamburg statt, dann folgte 1777 Manheim und 1780 Schwerin i./Meklbg. Aufser dem Nachweise dieser drei Aufführungen, ist die Frage in betreff der deutschen Übersetzung aufgeworfen und nach allen Seiten hin untersucht, ohne zu einem Resultate zu gelangen.

* Ein vergessenes Streichinstrument (Viola Baryton) von Dr. *H. Eichborn.* Zeitschrift f. Instrumentenbau, Leipzig. Paul de Witt, 1877, Nr. 6/7. Neben der Abbildung des Instrumentes wird eine sorgsame Beschreibung, seine Behandlung und Verbreitung mitgeteilt.

* Herr *Leo Liepmannssohn* in Berlin verdient wegen seines neuesten Kataloges Nr. 62 antiquarischer Bücher und Musikalien das gröfste Lob und zwar wegen der vorzüglichen Beschreibung der Werke. Nicht nur die Titel sind zum grofsen Teile vollständig mitgeteilt, sondern auch der Verleger, oft auch der Inhalt und die Seitenzahl verzeichnet. Seltene Werke sind sogar mit einer biographisch und bibliographisch umfangreichen Beschreibung versehen, wie das Guitarrenbuch von Milioni unter Nr. 95 und die Comedien von Gillier unter Nr. 281. Wenn andere Antiquariate in ähnlicher Weise arbeiteten, dann würden wir bald zur besten Bibliographie der Musiklitteratur gelangen. Der Inhalt des Kataloges besteht zum gröfsten Teile aus Kammermusik des 18 Jahrh., meist seltene Werke, aus neueren Büchern und Musikalien.

* Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 1. Bd. Vom Jahre 1841 bis 1853 (ohne Vorwort, 298 S.). 2. Bd. Vom Jahre 1854 bis 1861 (328 S.). Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1887. In gr. 8⁰ in prächtiger Ausstattung. Es ist nicht unsere Aufgabe dieser bedeutenden Veröffentlichung in ausführlicher Weise gerecht zu werden, besonders da dies von anderer Seite in hinreichender Weise geschehen wird. Die Zeit der Wirksamkeit dieser beiden Männer liegt noch zu nahe, um ganz objektiv urteilen zu können und so werden wir auch hier wieder erleben, dass es die eine Partei über alles erheben und die andere Partei in den Schmutz hinabziehen wird. Wagner ist eine Persönlichkeit, die dem Angriffe zu viel schwache Seiten bietet, und so lange das Reinmenschliche noch in aller Gedächtnis ist, wird es stets der Gegenpartei leicht sein ihn zu verdächtigen. Die vorliegenden Briefe, so Grofses und Schönes sie bieten, so unerquicklich sind sie, wenn W. auf das praktische Leben zu sprechen kommt und davon ist fast kein Brief frei. Man bewundert Liszt, der diesen lästigen Plackereien ein stets williges, freundliches und zum Helfen bereites Ohr leiht. Der nicht nur mit Worten tröstet, sondern auch mit blanker Münze, er, der selbst nur so viel besafs, dass er leben konnte. Bemerkenswert ist noch die Beobachtung, dass Wagner am fleifsigsten schuf, als er halbjährig noch nicht 60000 frc. zu verzehren hatte. Seine Nibelungen und den Tristan vollendete er bis 1858, von da ab bis zu seinem Tode 1884, wo er im Wohlleben schwelgte, schuf er nur noch 2 Werke, das ist ein Zeitraum von 26 Jahren.

* Herr Dr. E. Bohn in Breslau fährt mit seinen historischen Konzerten rüstig fort und wenn er auch dem Geschmacke des Publikums manche Konzession bringt, so hält er doch mit eisernem Willen an dem vorgesteckten Ziele fest. Das erste Konzert dieses Winters brachte Werke der beiden einst feindlich gegenüberstehenden Männer: Gluck und Piccinni. Eine treffliche Idee. Ein einleitender Vortrag machte das Publikum mit dem historischen Vorgange bekannt. Das zweite Konzert enthielt nur Liederkompositionen von Mendelssohn und das dritte noch stattfindende Konzert soll spanische Musik vom 16.—19. Jahrh. enthalten.

* Quittung über gezahlte Beiträge für 1888: Herren Asher & Co., Kapl. Bäumker, Kapl. le Blanc, H. Böckeler, Prof. W. Braune, Clouzot, Dr. Dörffel, Prof. Faisst, Musikd. Friese, Prof. Gernsheim, Habort, Dir. Israel, Dr. Jacobs, Prof. Köstlin, Koller, P. Kornmüller, Dr. v. Kralik, Kraus Sohn, E. Krause, Prof. Kullack. E. Maafs, Frl. von Miltitz, C. Persius, Dr. Piber, Pastor Richter, R. Schlecht, J. Schreyer, Dir. Skuhersky, Prof. Sommer, Strafsburger Universitäts-Bibliothek, Prof. Stockhausen, Pfarr. Unterkreuter, G. Voigt, Prof. Wagener, v. Wasielewski, W. Weber, E. Worra, Dir. Wüst. Nachträglich noch von den Herren: Pfr. Auberlen, H. Benrath, Dr. E. Bohn, Cantor Carstenn, C. Lüstner, Musikdir. Notz, A. Quantz, Wilh. Tappert, Verein für N. Niederländ. Musikgeschichte.

Die durch Quittung erledigten sind nicht mit aufgeführt.

Templin, den 20. Febr. 1888. *Eitner.*

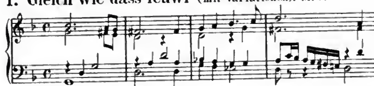
* 1 Exemplar von J. J. Quantz' Sei Duetti a duo Flauti, Berlin, Winter 1759, wird zu kaufen gesucht von A. Quantz in Göttingen.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Schluss nebst Titel und Vorwort zum Katalog der päpstl. Kapelle. 2. Zwei Tonsätze von Melchior Schild.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Melchior Schildt.

I. Gleich wie dass feuwr (mit Variationen). M.S.



2. Variatio.


3. Variatio.
(m.s.)


II. Paduana Lagrima.
M. Schildt.

fehlt



MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.
1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Zwei Schriften von Conrad von Zabern.

(Mitgeteilt von **Jul. Richter.**)

Die Universitäts-Bibliothek zu Basel besitzt zwei gedruckte lateinische Abhandlungen musikalischen Inhalts aus dem 15. Jahrh., als deren Verfasser im Verlauf des Textes *Conrad von Zabern* sich kundgiebt. Dieselben sind in Sammelbänden zwischen Druckwerken und Handschriften verborgen und wurden erst neuerdings von den Bibliothek-Beamten bemerkt.

Die eine Schrift handelt über den Nutzen des Monochords und dürfte im Bereich der musikalischen Literatur einer der frühesten Drucke sein, wenn nicht der früheste überhaupt. Der andere Traktat giebt eine Anweisung zum guten Choralgesange, namentlich nach der ästhetischen Seite, und geifselt die in der kirchlichen Gesangs-Praxis vorkommenden Unsitten und Unschönheiten in sehr freimütiger Weise, oft nicht ohne einen derben Humor. Ich gebe von jeder der beiden Schriften die Buchbeschreibung sowie den Inhalt.

I. Die Schrift über das Monochord

trägt nach ältestem Gebrauche keinen Titel und beginnt mit den Worten: *„Incipit opusculum valde singulare et rarum, noviter cum magna diligentia collectum ...“* Diese Incunabel der seltensten Art ist weder bei Panzer noch bei Lud. Hain erwähnt, findet sich aber

bei Gotth. Fischer, Beschreibung typographischer Seltenheiten, 3. Lief., S. 122 ff., und wird kurz genannt bei *Graesse*, *Trésor de livres rares et précieux*, V, 31. — Das Format ist in Quart: 12 Blätter, 28 Zeilen auf der Seite. Keine Blattzahlen, keine Custoden, keine Signaturen, Text rubriciert; am Rande die Buchstaben des Alphabets, um die Abschnitte zu markieren; am Schluss ein Inhaltsanzeiger, welcher auf die Randbuchstaben verweist. Kein Ort, kein Jahr, kein Drucker wird genannt. Kräftiges Papier, welches nach G. Fischer das Zeichen des Ochsenkopfes mit dem Kreuze zeigt, während in dem baseler Exemplare kein Wasserzeichen zu bemerken ist. Die Schrift ist gothisch, mit den zahlreichen Abkürzungen der mittelalterlichen Schreibweise. Die Typen gehören nach Fischer der Firma *Joh. Fust* und *Peter Schöffer* in *Mainz* an, und zwar sind es die sog. *Bibeltypen*. Da diese Druckerei nach gewissen Zeiträumen wieder neue Typen verwendete, deren Charakter durch Vergleichung festgestellt ist, so lässt hiernach die Zeit einer Schrift ohne Jahr annähernd sich bestimmen. Nach einer Vorbemerkung der Bibliothek-Verwaltung ist demgemäfs der Druck der vorliegenden Schrift in die Jahre 1462 bis 1465 zu setzen. Der Band, in welchem sie sich befindet, stammt aus einem aufgehobenen Karthäuserkloster in Klein-Basel.

Ich gehe nun auf den Inhalt des Werkes über und werde denselben zum Teil getreu übersetzen. Es fängt also an:

„Hier beginnt ein sehr eigentümliches und seltenes Schriftchen, welches neuerdings mit grofsem Fleifse zusammengestellt worden ist. Dasselbe handelt von dem achtfachen Gebrauch und Nutzen des musikalischen Instruments, welches man das Monochord nennt. Letzteres ist von einem Manne, der auf das gemeine Wohl der Kirche eifrig bedacht ist, treulich wieder hergestellt worden, hat seine altbewährte Brauchbarkeit bereits einigermafsen erwiesen, und wird dieselbe von Tage zu Tage noch mehr erweisen."

Diese Ankündigung vertritt den Titel, und es folgt nun die Abhandlung. Dieselbe beginnt mit den Worten: *Quum, ut quidam sapiens ait* und mit einer Klage darüber, dass man das so nützliche Instrument so sehr hat aufser Gebrauch kommen lassen, dass es vor seiner jetzigen Erneuerung seit vielen Jahren in hiesigen Gegenden kaum jemandem zu Gesicht gekommen sei. Wäre es im Gebrauch geblieben, so würden tausende von Priestern etwas Ordentliches von der Tonkunst verstehen, während sie jetzt blofse Gewohnheitsmenschen sind, die wenig oder nichts im Gesange leisten. Der Verfasser habe

darum die Mühe der Wiederherstellung des Monochords übernommen; und damit seine Arbeit vielen zum Segen gereiche, wolle er jeglichen vorkommenden Gebrauch und Nutzen desselben hier darlegen, um zu allgemeinerer Anschaffung desselben anzuregen, um so mehr als dasselbe so wohlfeil zu haben sei, wohlfeiler als das weniger wertvolle Clavicordium. Er habe in berühmten Büchern von den Vorzügen des Monochords gelesen und keine Ruhe gehabt, bis er es wieder herstellte und sich dessen erfreute. Sodann habe er aus den Schriften namhafter Musiker, was er über dies Instrument fand, gesammelt, und so sei diese Schrift entstanden. Er wolle dieselbe durch die Buchdruckerkunst in grofser Anzahl vervielfältigen lassen und dann nach allen Seiten hin versenden.

Zunächst nennt der Verfasser einige allgemeine Vorzüge des Monochords. Erstlich hat es den Vorteil, dass die Verstimmung, welche bei jedem Temperaturwechsel eintritt, hier von geringem Belang ist; Instrumente mit mehreren Saiten müssen immer wieder nachgestimmt werden, beim Monochord dagegen ist dies selten nötig, da es eben nur eine Saite hat. Sodann kann es durch mäfsige Anspannung oder Lockerung der Saite jeder Stimmengattung leicht anbequemt werden. Namentlich aber ist es sehr wichtig für die Gewinnung einer gründlichen musikalischen Erkenntnis. Nicht ohne guten Grund sind die erfahrensten Musiker auf den Gedanken gekommen, durch eine einzige Saite den aufs genaueste unterschiedenen Klang sämtlicher musikalischer Schlüssel und Töne wiedergeben zu lassen. Mochten sie noch so viel die Töne vordemonstrieren, mündlich, schriftlich und durch Zeichnungen, so genügte das alles nicht, bis sie das Monochord anfertigten, welches ihnen als sicherste Norm dienen konnte. Daher sagt Guido in seinem Mikrolog*), dass am Monochord, auf welchem die natürlichen Unterschiede der Töne künstlich nachgeahmt sind, die Töne selbst, die doch das Grundmaterial der Musik bilden, aufs deutlichste angeschaut werden können.

Diesen hohen Wert des Instruments, namentlich für Unterrichtszwecke sowie für notwendige musikalische Reformen, setzt der Verfasser in acht Abschnitten auseinander.

1. Das Monochord ist sehr bequem, um angehende Musikschüler einer Vorprüfung zu unterziehen. Man giebt ihnen zuerst einzelne Töne an, sodann die gewöhnlichen Intervalle, welche zwischen *ut* und seinem *la* liegen, und nach dem Mafse, in welchem sie das Ver-

*) Mart. Gerbert, Scriptores ecclesiast. de musica, tom. II, p. 4.

langte nachzusingen imstande sind, überzeugt man sich, ob sie unterrichtsfähig sind.

2. Ist der Schüler als fähig befunden, so kann der Choralgesang nicht schneller, leichter und sicherer gelehrt und gelernt werden als durch das Monochord. Ohne dieses Hilfsmittel würde der Lehrer vieles nur in den Wind reden; an dem Instrument aber kann er einen förmlichen Anschauungs-Unterricht erteilen. Hier können die Eigentümlichkeiten, die Verschiedenheiten, die gegenseitigen Verhältnisse sämtlicher musikalischer Töne mit dem Auge aufs klarste gesehen und mit dem Ohr aufs deutlichste gehört werden. Und da diese beiden Sinne, Gesicht nnd Gehör, bei jedem Unterricht eine grofse Rolle spielen, wie sollte ein Musikschüler erfolgreicher unterrichtet werden können als durch ein Hilfsmittel, welches beiden Sinnen entgegenkommt, nämlich dnrch das Monochord? Bei dieser Gelegenheit will ich ein Vorkommnis erzählen, welches ich vor einigen Jahren erlebte. Es besuchte mich ein namhafter Gesanglehrer, der durch seine Knnst ein wohlhabender Mann geworden war. Er gestand mir, dass er gewisse Punkte in den Schriften der Musiker oft gelesen aber nicht verstanden habe, und fragte meine Wenigkeit, ob ich ihm wohl mit Hilfe des Monochords eine Erklärung geben könne. Ich that dies sofort und ohne Schwierigkeit. Als ich fertig war, lachte er nnd sagte: „Das kann ja ein Knabe von zwölf Jahren begreifen, nnd ich habe es bisher nicht verstanden, weil ich nie ein Monochord gesehen habe.“

3. Hiermit hängt weiter zusammen, dass das Monochord dem Schüler ein vortreffliches Mittel darbietet, um über das Gelernte nnd zu Lernende jederzeit sich zu vergewissern und seine Kenntnisse zu befestigen. Und auch für Lehrer ist das nicht znm Schaden, denn sie reden oft wie der Blinde von der Farbe, weil sie kein Monochord haben. Auf diesem Instrument aber kann man die Natnr der sechs musikalischen Töne, ihre Unterscheidungen, ihre gegenseitigen Verhältnisse aufs sicherste sich einprägen. Hier kann man lernen, welches der Unterschied ist zwischen *tonus* und *semitonium*, zwischen *ditonus* und *semiditonus*, zwischen *tritonus* und *diatessaron;* welches der doppelte Abstand ist zwischen *tonus* nnd *semitonium*, sowie zwischen *ditonus* nnd *tonus*, nnd vieles andere. Daher sagt Domnns Odo in seinem Dialog*), man könne von der Saite des Monochords besser lernen als von einem Menschen; denn ein Mensch singt, so

*) Mart. Gerbert a. a. O., I., p. 252 und 253.

gut er will oder kann; die Saite aber, wenn sie sorgfältig beachtet wird, kann nicht lügen oder täuschen.

4. Der vierte Nutzen des Monochords ist der, dass es für Schüler, welche einigermafsen vorgeschritten sind, sehr geeignet ist zur schnellen Einübung neuer Melodieen. So sagt Odo in seinem Dialog*), in der Rolle des Meisters: „Stelle dir die Buchstaben des Monochords vor Augen, wie die Melodie durch dieselben hinläuft; und wenn du den Sinn der Buchstaben nicht ganz verstehst, so schlage nach Anleitung derselben die Saite an, und du wirst von einem unwissenden Meister in überraschender Weise hören und lernen. *Ecce mirabilem magistrum, qui a te factus te doceat, et te docens ipse nihil sapiat.* Sieh, welch ein wunderbarer Meister ist das, den du gemacht hast, und der dich lehrt; der dich lehrt, und selbst nichts weifs.“**) Diese Übung ist so erfolgreich, dass der Abt Guido in seinem Mikrolog***) von Knaben erzählt, die er mit Hilfe des Monochords unterrichtet hatte, und von denen einige vor Ablauf eines Monats so vorgeschritten waren, dass sie Lieder, die sie vorher nicht gesehen noch gehört, zum Erstaunen der Zuhörer auf den ersten Blick sicher absingen konnten. Mit der Zeit muss man natürlich vom Monochord sich unabhängig machen und aus dem Notenbuche zu singen versuchen; doch mag man immerhin nach jedem Abschnitte durch Anschlagen der Saite sich überzeugen, ob man richtig gesungen hat.

5. Das Monochord ist sehr wichtig zur Prüfung einer Melodie, über deren richtige Aufzeichnung Zweifel vorhanden sind. Davon habe ich selbst ein Beispiel erlebt. Ein junger Mensch, der erst acht Unterrichtsstunden von mir empfangen hatte, war imstande, die Niederschrift eines Gesanges von nicht geringer Schwierigkeit, die an mindestens sieben Stellen fehlerhaft war und die er zuvor nie gesehen hatte, in kurzer Zeit mit Hilfe des Monochords so gut und vollständig zu korrigieren, dass die anwesenden Geistlichen, welche gekommen waren um das Monochord zu sehen, ein nicht geringes Schauspiel davon hatten. In der That, das Monochord, wenn man es zu brauchen versteht, lässt keine Unrichtigkeit verborgen bleiben. Und fehlerhafte Abschriften sind ja nicht selten; es stehen Noten auf unrechten Linien resp. Zwischenräumen; die Schlüssel sind falsch gestellt, oder ihre Versetzung ist vergessen worden; oder die *claves*

*) Mart. Gerbert a. a. O. I., p. 255.

**) Die letzten Worte von Ecce an sagt bei Odo nicht der Meister, sondern der Schüler, daher nicht te, sondern me. Überhaupt citiert der Verfasser oft frei.

***) Mart. Gerbert a. a. O. II., p. 3.

impedimentales, d. h. die *bb mollia* oder *bb dura*, sind bald überflüssig gesetzt, bald zu setzen versäumt worden u. s. w. Alle solche Irrtümer können durch das Monochord leicht entdeckt und berichtigt werden.

6. *Sexto etiam plurimum valet contra quorundam protervorum et insulsorum rebelliones.* Sechstens ist das Monochord sehr wirksam, um dem Widerspruche gewisser kecker und alberner Leute mit Erfolg zu begegnen. Es giebt nämlich Kleriker, welche von der Kunst des Gesanges nichts verstehen und nichts verstehen wollen, ja, was noch schlimmer ist, den Gesang verabscheuen. Werden sie nun gelegentlich von einem kundigen Musiker auf die Fehler und Unschönheiten ihres Singens aufmerksam gemacht, mag es in noch so schonender Weise geschehen, so fahren sie auf, werden zornig, wollen die Wahrheit nicht einräumen, sondern verfechten ihre Irrtümer mit gröſster Kühnheit. Solche hartnäckige Leute kann man ohne vielen Wortstreit ganz schön widerlegen, wenn man einfach das Monochord zur Hand nimmt; und wer den Vorstellungen des musikalischen Fachmannes nicht hat glauben wollen, der muss nun durch das Zeugnis, welches der Klang des Instrumentes ablegt, sich überführen lassen.*)

7. Durch das Monochord lässt sich am bequemsten feststellen, ob die Sänger herauf- oder heruntergezogen haben. Man darf nur am Schluss des Gesanges, oder wenn nötig in der Mitte, die Saite anschlagen, und der Thatbestand wird sofort den Hörern klar sein. Auch der einzelne, der etwa zum Detonieren neigt, wird mit Hilfe dieses Instruments seine fehlerhafte Angewohnheit bekämpfen können.

8. Das Monochord ist von groſsem Werte für den Zweck, die Gesangbücher der verschiedenen Kirchen zu berichtigen und in allgemeine Übereinstimmung zu bringen. Das wäre eine sehr nötige Arbeit, welche sachverständigen und zuverlässigen Männern anvertraut werden sollte.

Nachdem der Verfasser die abgehandelten acht Punkte recapituliert hat, spricht er die Überzeugung aus, dass durch allgemeinere Einführung des Monochords viele Übelstände, welche der Kirche zur Unehre gereichen, abgestellt werden könnten; und hierfür mitzuwirken, betrachte er als seine Aufgabe.

Zum Schluss giebt er Ratschläge für die Beschaffung des Monochords: Falls nun jemand, durch vorstehende Darlegung be-

*) Dieser 6. Abschnitt — er geht im Originale noch weiter — ist bis dahin fast wörtlich entlehnt aus Joannis Cottonis musica, cf. Gerbert II., p. 237.

wogen, dies Instrument zu besitzen wünscht, so wende er sich, wenn die Entfernung nicht zu grofs ist, nach Speyer. Dort wohnt ein Instrumentenmacher, welcher Clavicorde u. s. w., und nach meiner Anweisung auch Monochorde sehr wohl anzufertigen versteht. Oder wenn der Weg dorthin zu weit ist, so erkundige man sich bei jungen Männern, welche innerhalb der letzten Jahre in den Rheingegenden ihre Universitäts-Studien gemacht haben, und frage, ob einer derselben ein Monochord besitzt, oder ob er jemand weifs, der ein solches hat. Denn ich habe an drei Universitäten Vorlesungen über Musik gehalten, dabei mich stets des Monochords bedient, alles an demselben gezeigt und erläutert, und meine Zuhörer über dessen Anfertigung sowie über die erforderlichen Mafsverhältnisse so vollständig unterrichtet, dass ich nicht zweifle, es wird der eine oder andere derselben hier und da aufzufinden sein und Rat erteilen können. Ich habe das Monochord — allerdings nicht ohne viele Mühe — ganz selbständig angefertigt, ohne je eins gesehen zu haben; um so leichter wird dies sein, wenn man ein Muster vor sich hat.

Falls aber jemand wünscht, eine Anweisung über die Herstellung des Instruments, über die Art und Weise wie es abzumessen und einzuteilen ist, namentlich, was die Hauptsache ist, in betreff der *claves*, schwarz auf weifs vor Augen zu haben, der nehme meine neue Abhandlung über Musik zur Hand, welche ebenso beginnt wie die gegenwärtige Schrift: *Cum, ut quidam sapiens ait etc.* Ich habe diesen Traktat auf der Universität in die Feder diktiert und denselben sehr vielen Personen in den Rheingegenden zugesandt, um die Vervielfältigung des Monochords anzuregen. In dieser Schrift, von der man bei ernstlichem Suchen wohl ein Exemplar auffinden wird, ist über diesen Gegenstand ausführlich gehandelt.

Nachdem der Verfasser versichert hat, dass er bei seinen Bestrebungen nicht eignen Nutzen verfolgt, sondern der Kirche habe dienen wollen; dass er vielmehr seinen materiellen Vorteil dabei vernachlässigt, ja auch höhere Interessen habe hintenansetzen müssen, nämlich das Gebet und das Studium der heiligen Schrift, empfiehlt er sich der Fürbitte aller derer, welche aus seinen Arbeiten Anregung und Förderung empfangen.

Darauf folgt noch ein

Nachtrag (*Additamentum*).

Wer etwa ein besonderes Interesse an diesem Gegenstande nimmt, z. B. ein Lehrer, Rektor, Kantor, und eingehendere Belehrung zu

empfangen wünscht, als sie in der vorstehenden Schrift gegeben werden konnte, der hat jederzeit Zutritt zu einem gewissen Magister der Universität Heidelberg, nämlich Conrad von Zabern. Derselbe wird, so lange ihm dies durch Gottes Gnade vergönnt ist, zum allgemeinen Besten der Kirche stets bereit sein, vollständige Unterweisung zu geben über den Gebrauch des Monochords, über dessen Anfertigung, über die Masse für die Einteilung des Griffbrettes, über die Einzeichnung der Notenbuchstaben u. s. w.; und es wird niemand gereuen, den Schreiber dieses für einen oder zwei Tage aufgesucht zu haben. Kann man selbst nicht kommen, so sende man ihm fähige Schüler behufs der Unterweisung zu, am besten Jünglinge im Alter von 18 Jahren.

Soviel über diese Schrift; über die andere desselben Verfassers in einem folgenden Artikel. (Schluss folgt.)

Musikalisches aus Handschriften der k. Landesbibliothek zu Wiesbaden.

Die Wiesbadener Handschriften, wenige aber höchst wertvolle Stücke, enthalten einiges Belangreiche für Freunde mittelalterlicher Musikwerke, was ich hiermit zusammenstelle. Auch die meist wertvollen Incunabeln dieser reichen Bibliothek sind vielfach innen mit Deck- oder Vorsatzblättern von älteren Musik-Handschriften versehen.

Darmstadt, im November 1887. F. W. E. Roth.

No. 1. Gröfstes Folio, Perg. saec. XIII. Der weltberühmte Codex sogenannte Riesencodex der Werke der heil. Hildegardis. Darin am Ende die Sequenzen Hildegard's mit Neumen auf gelb und roter und zwei farblos trocken eingerissenen Linien. Gedruckt F. W. E. Roth, fontes rerum Nassoicarum. Wiesbaden 1880. Band III. Die Deckblätter Antiphonartext mit gleicher Notation, saec. XII ex. —

No. 3. Folio, Perg. saec. XII. Berühmter Originalcodex der Schriften und Briefe der heil. Elisabeth von Schönau. Darin ein Hymnus auf St. Michael. Hand saec. XIII mit Neumen. —

No. 4. Folio, Perg. saec. X—XI. Deckel mit Antiphonartext saec. XIII. belegt. Aus Schönau. Werke des Sulpicius Severus.

No. 29. Folio, Perg. 15. Jahrh. Auf der Rückseite des letzten Blatts ein Lied mit Noten: Rex omnipotens die hodierna etc. —

No. 32. Klein Quart, Perg. saec. 15/16. 40 Blatt. Inhalt: 1. De sancta trinitate officium., Benedicta sit sancta, etc. — Mit herrlichen Initialen und Bordüren, teilweise mit Gold erhöht. 2. De beata virgine Introitus., Salve sancta parens. Alles mit Noten. 3. De sancta Anna missa votiva. 4. De sancto Joseph nutricio domini missa. 5. Officium defunctorum mit Sequenzen.

No. 40. Hoch Quart, saec. XIV. Deckblatt mit Antiphonartext mit Neumen ohne Linien, saec. XI—XII.

Beiträge zur Musikliteratur des Mittelalters und der Neuzeit.

Historische und literarhistorische Arbeiten führten mir bei reichen Materialien auch solche über ältere und neuere Musikliteratur zu. Aus Interesse für die Musikgeschichte stelle ich nachstehend zusammen, was ich Jahre hindurch in verschiedenen Bibliotheken sammelte, wobei ich namentlich Lücken in Fétis biographie universelle ed. II. im Auge hatte.

Darmstadt, im November 1887. F. W. E. Roth.

1. *Joannes* cognomento archicantor monasterii sancti Martini Romae abbas, ab Agathone pontifice maximo, pro expediendis summae sedis negotiis ad Anglosaxones una cum Benedicto Biscopio nuncius missus interfuit Hatfeldensi praelatorum synodo, in qua Theodorus archiepiscopus praesidens multa ad ritus et caeremonias spectantia constituit., Acceperat a pontifice Joannes in mandatis' verba sunt ven. Bedae lib. IV, cap. 18, ut legendi et canendi Romanorum illic ritum atque ordinem traderet, et cuius esset fidei Anglorum ecclesia diligenter ei monstraret'. Docuit ergo caeremoniarum atque cantionum ordinem et cursum in celebrationibus dierum festorum et missarum per totius anni circulum observandum, in Wirmuthensi ac Girwicensi monasteriis, confluentibus undique ex omnibus totius insule coenobiis monachis et clericis. Et ut in templis per omnes regiones servaretur uniformitas, litteris ille consignavit. I. Modulandi ac legendi ritus. II. Scripsit de Hatfeldensi synodo. III. De catholica Anglorum fide. IV. De quadam synodo Romana et alia quaedam. Claruit anno 679, quo ab Agathone in Angliam missus est, atque inde in patriam rediens pertransito Oceano infirmitate correpetus Toroniae in Galliis ad meli-

orem vitam migravit. Balaeus (de script. Anglic.), Ms. 3302, Folio, Blatt 475, in Darmstadt, cf. Monatshefte 1879, 100. —

2. *Johannes, s. Albani Moguntiae coenobita* doctissimus, philosophus, rhetor, geometer, astrologus, ac in omni bonarum literarum opere frequens et illustrandis cumprimis rebus patriis assiduus, sedulus Adalberonis auditor, eoque ad monasterii Bleidenstadensis regimen traducto, scholae ad D. Albanum magister factus claruit Trithemii indicio ad a. 925 pluraque conscripsit. (Ad) Hildebertum archiepiscopum Mogunt. chronicon sive historiam antistitum Moguntinensium libris duobus, quorum prior continebat successiones et gesta tredecim episcoporum Moguntinensium a s. Crescente, qui primus fuit, usque ad Gerliebum, qui illorum extitit ultimus, posterior vero successiones et acta duodecim archiepiscoporum a s. Bonifacio, qui primus eorum fuit, usque ad dictum Hildebertum, qui horum erat duodecimus. Scripsit praeterea librum de institutione novitiorum, deinde alium de juvenum monachorum institutione quoad scientias liberales, de regimine curae pastoralis librum unum, commentarium in regulam s. Benedicti, explanationem in libros Moysis libros viginti, de musica libros tres et alia plura. Trithemius, Johannis, Brentano ad a. 925, Ms. 3302, Folio, Blatt 468, in Darmstadt. —

3. *Johannes de Grocheio.* Die Handschrift No. 2663 zu Darmstadt in klein Oktav, ehedem der Carthause zu Cöln gehörig, ein von Johann de Bocis im 14. Jahrhundert auf Pergament geschriebener Theologiesammelband enthält Blatt 56 bis 69 eine musikalische Abhandlung in kleiner Schrift mit vielen Abkürzungen. Dieselbe beginnt: Quoniam quidam iuvenum amici mei me cum affectu rogarentur, quatinus eis quid de doctrina musicali sub brevibus explicarem, eorum precibus mox aquiescere volui, eo quod in eis inveni maximam fidelitatem, amiciciam et virtutem, et per longum tempus ad necessaria vite mee maximum tribuerunt iuvantorium (oder vivantorium). Et ideo presentis operis intentio est pro posse nostro eis musicam ultimare, cuius cognitio est necessaria volentibus habere completam cognitionem de moventibus et motione etc. Im Kap. 1 behandelt der Verfasser die Erfindung der Musik, gewissenhaft nennt er seine Quellen, die Arbeiten des Johannes de Garlandia, den Johannes Damascenus, einen Lambertus und Andere. Zuweilen kommt Altfranzösisches vor. Am Ende handelt er über den Begriff Motette, das Magnificat, Responsorium, Antiphona, Introitus, Kyrie eleyson, pater noster, Agnus dei etc. Die Arbeit schliefst: Qui vivit et regnat in trinitate cum deo patre et filio et spiritu sancto. Et ipse gloriosus sit benedictus in

sempiterna secula seculorum Amen Amen. Explicit theoria magistri Johannis de Grocheio. Zusatz anderer Hand mit blasserer Tinte, saec. XV. in. regens Parisins. Dass es keine Originalhandschrift sei, lehrt der Zusatz ersterer Hand darunter: Scriptori flamen sacrum tribuat decus Amen. Dieser Autor ist unbekannt und hat auch keine Verwandschaft mit Johannis de Muris, der ebenfalls in Paris lehrte. Die Arbeit ist meines Wissens ungedruckt und der Bekanntmachung wohl wert.

4. *Adrianus Schonaviensis* in agro Treverico abbas saeculo XV clarus, vir fuit Joannis Piemontani elogio sacris profanisque litteris suo aevo cultissimus, philosophiae, ac musices peritissimus, oratoria quoque facundia insignis, statura quidem corporis informis et agrestis, sed singularis doctrinae elegantia eo venustior. Philosophiae operam ille annis pluribus navavit in gymnasio Erfordiensi, ubi etiam magisterii gradum adeptus doctissimus facultatis scholasticae habitus est. Demum reversus in patriam religioni Benedictinae in monasterio B. M. ad martyres prope Trevirim sese addixit, inde Moguntiam ad s. Jacobum accitus oeconomus multo tempore librorum correctioni cuiusvis argumenti adeo solertem operam dedit, ut sui similem haberet neminem. Tum vero D. Hieronymi epistolas tractatusque minores corrigens in meliorem digessit ordinem, atque praefatione sua argumentis et tabulis illustravit, ac tandem opera omnia multo correctiora edidit. Fama itaque rerum gestarum et doctrinae insignis anno 1458 postulatus est abbas S. Florini in Schonavia, ubi reformationis Bursfeldensis ante paucos tunc temporis annos introductae solertissimum custodem et promotorem se exhibuit. Quam ob rem iussu patrum eiusdem unionis cumprimis vero vener. Adami s. Martini Coloniae et Conradi s. Joannis in Rhingavia abbatum auspiciis caeremoniale monasticum IV libris singulari industria complexus est. Scripsit praeterea I. Ordinarium divinorum officiorum, II. Accentuarium, cuius principium: Humilibus fratribus sub salutaris disciplinae. III. Distinctionem regulae Benedictinae. IV. Modum quoque accentuandi evangelia et epistolas. Correxit etiam in divinis officiis ritum et modum cantandi ac legendi; Epistolarum ad diversos librum unum et alia plura ac praeclara posteris consignavit; perhibetur, quod amore sacrarum litterarum abbatiam libere resignaverit anno 1465. Vir sane doctissimus, cuius memoria ab ingrata oblivione vindicetur, terris extinctus est IV. Idus Aprilis anno 1472. Ex Joa. Piemontano et Treflero.

Ms. 3302, Folio, in Darmstadt, Blatt 48 einer Sammlung von Lebensbeschreibungen verdienter Männer des Benedictinerordens verfasst von Legipontius O. S. Ben. —

5. *Holtzemecher, Henricus*, s. Jacobi Moguntiae liberalium artium professor eximius, et in scripturis cum divinis tum humanis nobiliter eruditus, musicus excellens, clarus ingenio, sermone facundus nec minus vitae conversatione quam doctrina insignis, qui saeculi honores et divitias, quibus abunde cumulatus erat, cum apostolo arbitratus ut stercora praenominatum coenobium ingressus novae reformationis Bursfeldensis leges adamussin observavit. Fatis vero concessit anno 1476. VII Kal. Aprilis relictis non spernendis aliquot ingenii monumentis, quae vel posterorum incuria interciderunt, aut latent incognita.

Ex Trefleri catalogo Bibl. s. Jacobi. Ms. 3302 f. 429, in Darmstadt. —

6. *Johannes Phernandus*, aus Brügge in Flandern, Bruder des Carl Phernandus, war als Musiker in Diensten des Königs von Frankreich, schrieb Horen zu Ehren Marias und des Kreuzes in Versen. Lebte in Paris. Um 1494. Eisengrein, catal. test. veritatis 1565. f. 181v. —

7. Abhandlung über die Tonarten. Primus thonus sic mediatur et sic finitur. Nach mehreren Psalmen und Antiphonen für die verschiedenen Tonarten in Notensystem zu 3 roten Linien in Quadratnoten z. B.: Beatus vir qui (= Psalm 1) und Magnificat. Handschrift des 15. Jahrhunderts, 6 Blatt, im Sammelbande 2772, 8vo, in Darmstadt, aus Cöln. —

8. *Alstedius, J. H.* Encyclopaedia VII tonus distr. 7 Teile in 2 Bänden. Herborn 1630. Graesse I, 86. Enthält: Musica. Musica organica. Diese und andere Ausgaben Bibliothek zu Wiesbaden.

9. *Nicolaus Wollick* (auch Volcyre de Serouville). Schrieb Opus aureum. Über dasselbe Monatshefte 1879, 100 und beschrieben IX, 55—56. Es giebt davon drei Ausgaben. Coloniae, Henricus Quentel 1501. 39 Blatt Quart, die Originalausgabe, eine Titelauflage von 1504. 40 Blatt Quart, Coloniae Henricus Quentel und eine dritte Ausgabe: Enchiridion musices de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici — vtile et necessarium. Am Ende: Impressum Parisiis impensa Johannis Parvi et Francisci Regnault. Anno 1512. 14 Kalendas Novembris. 84 Blatt o. Pag. Quart. Exemplar in der Seminarbibliothek zu Limburg a. d. Lahn (aus Eberbach im Rheingau). —

10. *Melchior*, Abt des Benedictinerklosters Schönau in Nassau, 1485 Abt geworden, schrieb opusculum pacis, Monotessaron dominice passionis ex quatuor unum, und ein musikalisches Werk: Accentuarius et modus cantandi atque legendi pro unione Bursfeldensium. Letz-

teres Werk war im vorigen Jahrhundert noch in Trier vorhanden. Melchior starb 1502, cf. histor. Jahrbuch des Görresvereins, 1886, 217. —

11. Abbildungen mittelalterlicher Musikinstrumente. Solche finden sich vereinzelt in Handschriften bei Darstellungen im Texte oder innerhalb Initialen und verdienen die Aufmerksamkeit der Forscher. Handschrift Salem X in Heidelberg, in grofsem Folio, aus Salem oder Salmannsweiler und das Scivias der hl. Hildegardis enthaltend, im Anfange des 13. Jahrhunderts geschrieben, enthält Abbildung von Musikinstrumenten. —

12. Die Handschrift 1211 in Oktav zu Darmstadt, Pergament, 14. Jahrhundert, am Anfange defekt, 80 Blatt, Psalterium aus Flandern, mit guten Initialen, darunter die Darstellung eines vor den Glocken sitzenden Glockenspielers, die Glocken mit Hämmern schlagend.

Heinrich Schütz.

Der vierte Band der Gesamtausgabe Schütz's Werke von Philipp Spitta, in Leipzig bei Breitkopf & Haertel herausgegeben, enthält die Motetten-Sammlung: Cantiones sacrae quatuor vocum cum Basso ad organum. Fribergae, G. Hoffmanni, 1625. Sie sind für Schütz's Entwickelungsgang von aufserordentlicher Wichtigkeit. Einige derselben reichen gewiss bis 1612 zurück, während andere der Druckzeit näher liegen. Schütz ist mit seinem ganzen musikalischen Denk- und Empfindungsvermögen Italiener. Es war eine Zeit des Kampfes zwischen Theorie und Praxis wie sie schroffer in der Kunst wohl nie aufgetreten ist. Die seit Jahrhunderten gepflegten Grundsätze dessen was erlaubt und unerlaubt ist, die genauen Vorschriften über den Gebrauch der Konsonanz und Dissonanz, werden von den Praktikern beiseite geschoben und der sich frei von allen Fesseln fühlende Genius schweift mit erschreckender Kühnheit in das unendliche Reich der Töne. Alles was verboten war ist erlaubt und man setzt einen wahren Trumpf darauf, sich alles und jedwedes zu erlauben und die haarsträubendsten Freiheiten mit wahrer Wollust zu suchen. *Monteverdi* ist der kühne Eroberer und alles was Kraft in sich fühlt strebt ihm nach. Da ist keine Dissonanz zu hart, sie wird versucht, übermäfsige und verminderte Intervalle anzubringen ist geradezu zum Bedürfnis geworden und wonach der Geist solange geschmachtet und

die verbotene Frucht mit begehrlichen Blicken betrachtet hat, darin schwelgt er jetzt bis zum Übermafse. Ein wonnigliches Schauern durchrieselt die Glieder und das Unmöglichste wird zum Möglichen gemacht. Der Chromatik, der Enharmonie und der freien Einführung von Dissonanzen sind alle Thore geöffnet.



So schreibt Schütz in der 1. Motette „O bone, o dulcis, o benigne Jesu." Charakteristisch ist, dass Schütz gerade zu einem so religiös schwärmerischen Texte solche Harmonien wählt. Wagner's Pilgerchor im Tannhäuser konnte uns einst nicht fremdartiger berühren wie dieser Chor. Und was sagten die Zeitgenossen Schütz's? Gerade so wie wir damals. Die Einen zeterten dagegen, die Anderen hoben die Musik als die einzig wahre gen Himmel. Man stritt sich gerade so heftig und häufte Injurie auf Injurie wie heute. Doch die Kunst schritt ruhig weiter, dort mildernd, hier neue Schranken niederreifsend. Schütz ist aber nicht nur ein kühner Förderer der harmonischen Freiheiten, sondern auch ein mit melodischer Erfindungsgabe reich ausgestattetes Talent. Wer konnte sich seiner Zeit rühmen

Thema zu erfinden, die ihm in Überfluss zu Gebote standen? Themen die melodisch und charakteristisch waren und die er mit vollem Bewusstsein ihres Wertes zu bearbeiten verstand. Weder Gabrieli, sein Lehrer, noch Monteverdi zeigen in ihrer Erfindungsgabe ein so hervorragendes Gestaltungstalent. Man suche die damalige Literatur durch und man wird selten auf Themen stofsen wie diese hier:



Neben den genialen Ausschreitungen verstand es aber Schütz auch, sich in den Grenzen alter Kunstfertigkeit zu bewegen und schuf hierin kostbare Sätze, wie z. B. das Motett: Verba mea auribus, unter No. 9 und 10. Hier fliefst der Gesang ohne geniale Streiche wohllautend und edel dahin, mit einer Fülle von Motiven, die sich auch den Textversen charakteristisch anschliefsen, nicht länger dabei verweilend als es das Ebenmafs gebietet. — Den Gesangschören ist hier ein kostbares Material in die Hand gegeben und da die Verlagshandlung auch eine Stimmenausgabe beigegeben hat, so wünschen wir wohl, dass die Dirigenten sich recht bald vertraut mit den vorliegenden Schätzen machen möchten. Schütz hat viel Versetzungszeichen eingezeichnet, doch nicht alle, denn man war zu sehr daran gewöhnt, die allgemein üblichen als selbstverständlich nicht erst einzuzeichnen. Der Herr Herausgeber hat wohl hin und wieder dieselben ergänzt, doch nicht konsequent. Den Ausführenden wird noch manche Ergänzung zufallen und leider werden sie dabei zuweit gehen, da ihnen die historische Vorbildung fehlt und sich über Manches streiten lässt. So z. B. Seite 133 letzter Takt. Das *fis* im Diskant würde ich beim dritten Male in *f* verwandeln, weil die Modulation sich nach *f* wendet. Seite 8, letzter Takt, im Alt und Tenor muss es nach altem Brauche *g fis g a b*, statt *g f g a b* heifsen, wie es darauf der Bass vorschreibt. Seite 10, 2. Zeile, Takt 4 und 5 würde ich im Alt und Bass *a . h c* statt *a . b c* schreiben. Ein Gebrauch den Schütz oft genug einzeichnet, doch da dies ebenfalls zu den allgemein üblichen Erhöhungen gehörte, so fehlt es ebenso oft, als es eingezeichnet ist. Sehr eigentümlich ist Seite 14 letzte Zeile, 1. Takt im Tenor das *fis*, welches man sehr wohl streichen kann und besser *f* singen wird. Nach altem Gebrauche konnte man dort allerdings *fis* singen, doch da der Bass hiergegen streitet, so ist *f* vorzuziehen. Schütz ist auch nicht konsequent, denn gleich darauf kommt dieselbe Stelle (S. 15, 1. T.) wieder

und schreibt er hier sogar *fis gis* vor, entsprechend dem Diskant *g e fis e*. Seite 125, 1. Zeile, 2. Takt Diskant, muss es unbedingt *a h cis d* heifsen und nicht *a b cis d*. Im ersten Takte derselben Zeile mit seinem *f* zu *fis*, wie es auch in den ältesten Orgelstücken schon vorkommt, würde ich ohne Bedenken das *fis* in *f* verwandeln. Das *fis* ist nach altem Brauch ganz richtig, da aber der Alt nur *f* singen kann, so muss das *fis* fallen. Ich halte diesen Fall für einen anderen als den oben mitgeteilten zwischen *b* nnd *h*. Bei letzterem bestimmt das Motiv das *h*, bei obigem betrifft es einen ganz einfachen Abschluss. Ich hoffe in nächster Zeit mit den Vorbereitungen zu einer Abhandlung über den Gebrauch der zufälligen Versetzungszeichen im 16. und 17. Jahrhunderte zum Abschlusse zu kommen nnd die beigegebenen Beispiele werden uns wohl dann etwas sicherer in der Verwendung derselben machen. **Eitner.**

Ein Verzeichnis von Abhandlungen

über allerlei die Geschichte der Musik betreffende Themen in wissenschaftlichen Werken und historischen Zeitschriften.

Gesammelt von **A. Quantz.**

(Fortsetzung.)

Ueber die frühesten Mecklenburgischen Hoftheater:
Jahrbücher des Vereins für Mecklenburgische Geschichte u. s. w. II. Seite 184. — Ähnliches: Daselbst I. S. 81.

Die herzogl. Braunschweigische Hofkapelle, geschichtliche Skizze von G. A. Leibrock:
Braunschweigisches Magazin 1865 u. 1866.

Zur Geschichte der Schulen in Westfalen, von Seibertz:
Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens, hg. von Wigand. IV, 3. Lemgo.

Tagebuch eines Leipziger Studenten im XV. Jahrhundert, von Köhler:
Lausitzisches Neues Magazin XVI. Görlitz.

Von berühmten Personen, welche in Lauban's Schule ihren Unterricht genossen haben:
Arbeiten einer vereinigten Gesellschaft in der Oberlausitz zu der Geschichte und der Gelehrtheit überhaupt gehörend. II. Leipzig u. Lauban 1751.

Alte Musikwerke in der Ansbacher Schlossbibliothek und der Stiftskirche daselbst:
Jahresbericht des hist. Vereins in Mittelfranken zu Ansbach. III. Nürnberg 1833.

Bonifacius Amerbach, von Fechter:

Beiträge zur vaterländischen Geschichte, hg. von der histor. Gesellschaft zu Basel. Basel. 1843. Seite 167.

Ritter Gluck, von Marx:

Literarischer Zodiacus. Journal für Zeit und Leben, Wissenschaft und Kunst, red. von Th. Mundt. I. Leipzig 1835. — Vgl. über den wahren Geburtsort und die wahre Geburtszeit des Tonsetzers Gluck (von Schmid): Oestreichische Blätter für Literatur und Kunst, hg. von von Schmidl. Wien 1845. Nr. 39.

Notice sur la vie de A. E. Grétry (par Le Breton):

Magasin Encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts, réd. par Millin etc. Paris 1814. p. 272.

Georg Friedrich Händel, von Nebe:

Der Biograph. VII. 1808.

E. T. A. Hoffmann als Musiker:

Der Freihafen. Gallerie u. s. w. (Alona.) II, 3. 1839.

Athanasius Kircher, von Wurzer:

Buchonia, eine Zeitschrift für vaterländische Geschichte, Alterthumskunde u. s. w., hg. von J. Schneider. IV, 2. Fulda. 1829.

Fortsetzung folgt.

Mitteilungen.

In No. 1 des Jahrgangs 1886 der Monatshefte werden bei den Luzerner Osterspielen die Harsthörner erwähnt und daran die Frage geknüpft: was ist das für ein Horn? Richtiger als die Beantwortung dieser Frage durch Herrn Sittard in No. 4 desselben Jahrganges erscheint mir die Angabe in Grimm, deutsches Wörterbuch. 4. Band. 2. Abteilung. S. 497. Dort heifst es:

„Harschhorn, n., Heerhorn, nach dem subst.: harsch. 2. ‚Do haben inen (den Luzernern) der keyser die freyheit geben, dasz sy hin für in allen kriegen die harschhörner mit füren und sich deren gebrauchen söllind. Dise harschhörner sind noch auf disen Tag bei inen im brauch, so sy krieg habend.' Stumpf, eidgen. beschr. (1586) 471b; die harschhörner und alpenhörner sampt den trommeten. Garg. 175b."

harst. m. u. f. 1. nebenform zu harsch, heer, haufe, so in der Schweiz.
ridender reisiger harst.
unser harst bogenschützen het einen gefangen.
samblet sich aber eine frye harscht der eidgenossen.

Was weiter die in No. 1, Jahrgang 1888, von *Burney* erwähnten *6 Sagbuts-Spieler* betrifft, so sind sicher Posaunenbläser darunter zu verstehen. In der englischen Bibel von 1681, wie in der neuesten Ausgabe heifst es: Daniel. Cap. III. Vers 15. „Therefore et that time, when all the people heard the sound of the cornet, flute, harp, sackbut (in beiden Ausgaben so geschrieben) psaltery (ducimer) and all kinds of musick."

In Webster Dictionary findet sich: Sackbut (Franz. saquebute, Posaune) from Sp. sacabuche, a sackbut, the tube or pipe of a pump, from sacar, to draw, and

buche, the maw or stomach, because they who blow this instrument draw up their breath with great force, as it were from the stomach.

(Mus.) A brass wind instrument of musick, like a trumpet, so con trived that it can be longhtened or shortened according to the tone required; — said to be the same as the trombone — Moore.

Thieme. Kritisches Wörterbuch der englischen Sprache: Posaune. Trombone. (obsolete) sackbut. *C. Stiehl.*

Herr Dr. H. Eichhorn schreibt der Redaktion über dieselbe Mitteilung in den Monatsheften. Nachdem er über die „Sagbutt" sich ähnlich äufsert, fährt er fort: Die „Vyalls" dürften wohl als Violisten (Violaspieler) aufgefasst werden; die Viola hiefs auch Viella, Vielle, Vihuela im spanischen, deutsch Fidel, niederlateinisch fidula. Die „Minstrilles" können wohl als Spielleute aufgefasst werden, die im Mittelalter eine besondere Gilde bildeten. Herr *C. Stiehl* macht noch darauf aufmerksam, dass das Wort „Dromslades" heute „Drummer" heifst, also Paucker oder Trommler.

* Hawkins im 2. Bande, p. 273 seiner History teilt die Abbildung eines *Cruth* mit. Er hat 6 Saiten, davon 4 auf dem Griffbrett und Steg und 2 nebenan liegen. Die Stimmung ist



Die Form ähnelt der Violine, nur ist der Hals ringsum mit Seitenteilen umgeben, die mit der Schnecke, die so breit wie der Rumpf ist, in Verbindung stehen. Der Hals ist auf beiden Seiten frei, so dass man ihn bequem mit der Hand, wie bei der Violine umfassen kann. Die ganze Form bildet ein längliches Oval.

* Der erste Castrat an der päpstlichen Kappelle in Rom war nach Adami's „Osservaz. per ben reg." *Girolamo Rossini* (Hieronymus Rosinus), der 1601 als Sopranist angestellt wurde und am 23. Dez. 1644 starb. Bis dahin wurde der Sopran von spanischen Falsettisten ausgeführt. Adami wählt für das Wort Castrat den Ausdruck „evirato". Rossini war im Jahre 1621 oder 22/23 Kapellmeister, genau ist das Jahr nicht festzustellen (vide Haberl, Katalog d. päpstl. Kapelle, Monatsh. f. Musikg. 1887, Beilage, p 39, No. 134). 1630 ist er wieder als Sopranist in Bd. 96 genannt (ib. p. 33).

* Katalog No. 140 von *Otto Harrassowitz* in Leipzig. Enthält 268 Werke über Geschichte und Theorie der Musik, meist ältere Drucke, weltliche Musik, Theater und Oper.

* Auktionskatalog der Bibl. des verstorbenen *Vicomte de Clerque de Wissocq de Sousberghe.* Gand, Camille Vyt (am 28. Febr.) enthält u. a. eine sehr reiche Sammlung Opern aus dem 18. und 19. Jahrh. Die Titelwiedergabe ist sorgfältiger als man es sonst an französischen und englischen Katalogen gewöhnt ist. Die englischen Antiquare besonders besitzen eine Gabe, Titel bis zur Unkenntlichkeit abzukürzen und es wäre wohl an der Zeit, dass Fachgelehrte diesem Unwesen energisch öffentlich zu Leibe gingen.

* Hierbei 2 Beilagen: 1. Katalog der Bibliotheken in Freiberg i./S., verfasst von O. Kade, Bog. 1. — 2. Buxheimer Orgelbuch, Bog. 8.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 8 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 5.

Notenmanuskripte im K. S. Hauptstaatsarchive aus den Jahren 1604—1610.

Mitgeteilt von

Archivrat Dr. jur. **Theodor Distel** in Dresden.

Im K. S. Hauptstaatsarchive habe ich bei amtlicher Durchsicht verschiedener Akten alte Notenmanuskripte gefunden, welche jetzt sub rubro: Noten des siebzehnten Jahrhunderts Locat 12050 zusammengeordnet worden sind. Dabei liegen auch einige gedruckte*) Noten aus der angegebenen Zeit. Ich teile hier ein kurzes Verzeichnis jener Manuskripte, welche aus den Jahren 1604—1610 stammen, mit, um die Musikhistoriker auf die zum Teil**) wertvollen Kompositionen aufmerksam zu machen. Bei fürstlichen Geburten und Vermählungen***)

*) Diese Drucke dürften ebenfalls äufserst selten geworden sein, weshalb ich sie hier näher aufführe: *Stolle* (Stollius), Joh. — Calegiensis —, fürstl. Kapellmeister zu Weimar, Hochzeitslied zu 8 Stimmen (1604): Ohn' Gott ist mir u. s. w. — vgl. nachher Nr. 12. *Quitschreiber*, Georg — Cranichfeldensis, Kantor zu Jena, Hochzeitslied zu 8 Stimmen (1604): Wol dem, der Gott u. s. w. (mit Echo).

**) Teilweise waren ihre Komponisten freilich Barden, welche geradezu auf die Gelegenheiten warteten, zu welchen sie einer fürstlichen Person mit einem Opus nahen konnten.

***) Nur Nr. 9 ist durch kein bestimmtes Ereignis veranlaszt worden.

sind die in Frage kommenden Vokalstücke entstanden. Es sind dies folgende:

1. *Rogier Michael*, ein 12stimm. Gesang über „Purpurem ver" . . . zur Vermählung des Herzogs Johann Georg (I.) zu Sachsen mit Herzogin Sibylla Elisabeth zu Württemberg. 1604. (Über Rogier Michael siehe M. f. M. II, 3. III, 27. IV, 151 und einen demnächst von Kade in der wissenschaftl. Beil. d. Leipziger Ztg. erscheinenden Artikel, sowie nachher unter 7.)
2. Von demselben zu gleicher Gelegenheit, 8stimm. Gesang über: „Freu dich des Weibes".
3. *Joh. Crocker*, ein 4stimm. Gesang über: „Ein treu Gemahl" zu gleicher Gelegenheit. (Über Crocker, siehe Müller's Königsberger Katalog p. 142. Er nennt sich „Marchiacus". Die nachher unter Nr. 10 zu erwähnende Polorus'sche Komposition ist wohl nur in den Crocker'schen Umschlag geraten.)
4. *Elias Gerlach*, ein 10stimm. Gesang über „Beati omnes" . . . zu derselben Gelegenheit. Gerlach nennt sich „Colditzensis disc. musicae studios." Das beiliegende Überreichungsschreiben ist gezeichnet mit „Torgau 5. Septbr. 1604".)
5. *Leonhard Lechner*, Athesinus Wirttembergici chori musici (piae memoriae) quondam rector, ein 15stimm. Gesang über „Laudate dominum" zu gleicher Gelegenheit. Obige Notiz giebt uns die bisher unbekannte Nachricht von Lechner's Todesjahr. Da die Hochzeitsfeier am 16. Sept. 1604 stattfand, so muss er kurz vorher gestorben sein, so dass er die Absendung des Gesanges nicht mehr selbst besorgen konnte.
6. *Valentin Neander*, Bricensis marchiacus, ein 8stimm. Gesang über „Beatus vir" . . . zu der anderweiten Vermählung des genannten Herzogs mit der Markgräfin Magdalena Sibylla zu Brandenburg um 1607.
7. *Rogier Michael*, 8stimm. Gesang über „Illustri rutae" . . . zu derselben Feierlichkeit.
8. *Samuel Völckell*, Kapellmeister auf der Plassenburg bei Kulmbach, 8stimm. Gesang über „Exaudiat te Dominus", Trostlied für den Herzog Johann Georg I. nach dem Tode seiner Gemahlin, 1606.
9. Derselbe. Ein Jägerlied zu 5 Stimm., komponiert für den Herzog Johann Georg (I.) zu Sachsen, gleichzeitig mit Nr. 8 überreicht. Dasselbe ist im „Weidmann" XIX., Nr. 27 von mir veröffentlicht..

10. *Johann Polorus*, Marchiacus (vgl. Nr. 3). Polorus dürfte mit dem 1603 als Violinist am Berliner Hofe und 1612 noch als Kapellmitglied daselbst genannten Hans Pole (Pohl) identisch sein (Schneider: Geschichte der Oper in Berlin, 1852. Anhang S. 22 u. 29). Ein 6stimm. Gesang über „Selig ist der gepreiset", zu derselben Feierlichkeit wie Nr. 6.
11. *Johann Eckhard*, ein 10stimm. Gesang über „Wol dem, der den Herrn fürchtet", zu derselben Hochzeit. Man darf den Komponisten wohl nicht mit Johann Eccard verwechseln.
12. *Johann Stollius*, Saxon. illustriss. aulae Vinariensis musicae olim praefectus (vgl. Anm. 1), ein 18stimm. Gesang „Laetare cum uxore" ... zu derselben Gelegenheit.
13. *Johann Göckeritz*, Musicus instrumentalis sereniss, elect, Saxon., ein Gesang zu 8 Stimm. „Natali bona" ... zur Geburt der Herzogin Maria Elisabeth, Herzog Johann Georg's (I.) und seiner zweiten Gemahlin Tochter (22. Nov. 1610).
14. *Michael Praetorius*, ein 8stimm. Gesang über „Audite haec"... zu derselben Feierlickkeit.

Die begonnene Sammlung älterer Notenmanuskripte werde ich gelegentlich fortzusetzen bemüht sein und kann ich vielleicht im Verlaufe einiger Zeit Weiteres mitteilen.

Ein Mummenschanz in Krakau 1592.

Von Dr. **Reinhard Kade.**

In der Beschreibung der Festlichkeiten, welche zu Ehren der Vermählung des churfürstlichen Administrators Friedrich Wilhelm in Krakau am 24.—30. Mai 1592 stattfanden, stöfst mir folgende musikhistorisch nicht uninteressante Stelle auf, die ich im Wortlaut gebe. Sie steht in dem Locat 7297 des Kgl. Hauptstaatsarchivs zu Dresden unter dem genaueren Titel: „Cammersachen in Churf. Saechs. Vormundschaft. 1591—1592. Vierter Theil." Der Verfasser dieses Gesandtschaftsberichtes war der Thumprobst Johann von Nostiz.

„Den Donnerstag den 25ten hat der König eine stattliche Mummerey gehalten, also dass er in einem sonderlichen Thurm auf einen Fels gebauet, welcher für sich selbst in einem schönen hohen und weiten Saal, der zu diesem hochzeitlichen Fest sonderlich dazu gebauet, bis an einem gewissen Ort, dass zwischen den Thüren und

dem Ort, da die Königinn und derselben Frauenzimmer gesessen, ein feiner geraumer Platz geblieben, und seindt erstlich acht Jungen, auf heidnisch mit Fackeln gekleidet aus dem Thurm auf zweien unterschiedenen Stiegen den Berg zu fahren herunter gestiegen, und sich auf beiden Seiten des Saals nicht weit von dem Felsen, gestellet; dann seindt ungefährlich 100 Schweizer mit Trummeln und Pfeifen gefolget, darauf seindt zehn Knaben mit gar lieblicher Melodey und mit einer sonderlich darzu geschickten*) Intraden herausgekommen; dann seindt 8 Geiger und 8 Musici mit Zinken und andern Instrumenten gefolget und alle miteinander eine liebliche Melodey und dazu qualificirten Intraden, sich miteinander successive vermischt und also musicirende bei einer guten halben Stunde getantzt; nach Vollendung desselben seindt 6 Personen auf heidnisch mit Sturmhüten und hohen Federbüschen ziemlich artlich geputzt, darunter der König und etliche vornehme Polnische Herren fast mit voriger Melodey und Intraden aus dem Thurm heruntergezogen, denen 6 Weibspersonen auch auf heidnisch gekleidet gefolget; diese haben fast auf einer ganzen Stunde einen Tanz, indem sie sich der arithmetischen Proportionen**) unter einander vermischt, und wieder zertheilet, artlich getantzt und nach demselben die königl. Braut, dem Herrn Landgrafen von Leuchtenberg gebracht; dann haben die 6 Mannspersonen fürgetantzt und die 6 Weibspersonen gefolget und hernachmals eine lange Weile mit dem königl. Frauenzimmer etzliche Galliarden getantzt und letzlichen mit voriger Melodey undt Intraden wider ab und in Thurm gezogen".

Ein historischer Irrtum.

Wie vorsichtig man im Beurteilen älterer Begebenheiten sein muss, um Handlungen nicht in ein falsches Licht zu stellen, beweist die Biographie Hans von Oyart's von Pasqué in der Niederrheinischen Musikzeitung 1865, p. 25. Als in der Schlacht bei Mühlberg 1547 Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen gefangen wurde, löste sich die Musikkapelle in Torgau nach Pasqué's Meinung auf und die Kapell-

*) Offenbar aus Dresden hingeschickt. Vielleicht vom damaligen Kapellmeister Rogier Michael.

**) Vgl. Eitner, Taenze. S. 106; auch Herzog Moritz Tanz 1571; siehe Becker, Hausmusik, Beilagen, pag. 99.

mitglieder beeilten sich dem neuen Herren (Moritz) sich anzubieten, nur Oyart war der Einzige der seinem Herren getreu blieb, der einen rührenden Brief der Anhänglichkeit an seinen gefangenen Fürsten richtete, in dem er versichert ihn auch im Unglücke nicht zu verlassen. Kurfürst Johann Friedrich empfahl Oyart, wie bekannt, seinen Söhnen in Weimar, die ihn aber hungern liefsen, d. h. sie zahlten ihm den versprochenen Gehalt nicht aus. In dieser Darstellung erscheint Walther und die anderen Kapellmitglieder allerdings als ungetreue und wankelmütige Diener, die nur ihrem jeweiligen Vorteile nachlaufen. Die Sache lag aber ganz anders. Johann Friedrich sah sich bereits 1529 gezwungen die Gehälter seiner Kapellmitglieder bedeutend herabzusetzen, da die Kriegsvorbereitungen alle Gelder in Anspruch nahmen und 1530 entliefs er sogar dieselben, da er sie nicht mehr bezahlen konnte. Walther sah sich also gezwungen nach einem anderen Dienste umzusehen, doch die Bürgerschaft Torgaus vereinte sich zu einer Gesellschaft zur Erhaltung ihrer ihnen lieb gewordenen Kirchenmusik, sie stellte Walther die Sänger zur Verfügung und besoldete ihn, und um ihn ganz sicher an Torgau zu fesseln, schuf sie eine neue Lehrerstelle an der Schule und setzte ihn dort ein. Man trennte an der Schule das Cantoramt vom Organistenamt, übergab das erstere Walther und die Lehrgegenstände Gesang, Religion und lateinischen Sprachunterricht bis zur leichteren Lektüre. Der Organist erhielt die Elementargegenstände. Obiger Verein von Bürgern zur Erhaltung der Kirchenmusik legte sich den Namen „Cantoreigesellschaft" bei und fand diese Einrichtung sehr bald in anderen Städten Nachahmung, da die Fürsten überall durch die Kriegsvorbereitungen das Geld für die Kapelle zurückbehielten, oder die Bürger erkannten, dass sie sich in dieser Weise ebenfalls wie in den Hofkapellen eine Kirchenmusik schaffen konnten. Luther war über das gänzliche Aufgeben der Kapelle in Torgau sehr aufgebracht, denn sie war das Ideal seiner Bestrebungen den Kirchendienst musikalisch auszuschmücken und zu beleben. Er richtete daher an den Kurfürsten ein sehr energisch abgefasstes Schreiben, was wenigstens den einen Erfolg hatte, dass er der Cantoreigesellschaft einen jährlichen Zuschuss von 100 Gld. zusagte. Als nun Herzog Moritz an Stelle des gefangenen Kurfürsten trat, verpflichtete er sich zur Weiterzahlung dieser 100 Gld. jährlich und erst 1548, als er die Hochzeit seines Bruders August, der sich mit einer dänischen Prinzessin vermählen wollte, ausrichtete, entschloss er sich selbst eine Kapelle einzurichten, die vorläufig bei der Hochzeitsfeierlichkeit fungieren und ihm dann nach Dresden folgen

sollte. Der Rektor Cruciger an der Wittenberger Universität erhielt den Auftrag, die Studentenschaft durch Anschlag am schwarzen Brette aufzufordern, der neu zu gründenden Kapelle als Sänger beizutreten und sich zum behufe dessen bei Johann Walther in Torgau zu melden. Am 22. Sept. 1548 unterzeichnete Kurfürst Moritz die Stiftuugsurkunde, den 8. Okt. sang die neugegründete Kapelle bei den Hochzeitsfeierlichkeiten in Torgau und siedelte danu nach Dresden über. Dies ist der dokumentarisch beglaubigte Verlauf der Begebenheit. (Taubert, Geschichte der Pflege der Musik in Torgau, Schulprogramm von 1868, p. 1 ff.) Walther konnte demnach seinen Herren gar nicht verlassen, da er schon seit 18 Jahren nicht mehr in seinen Diensteu stand. Etwas anderes war es mit Oyart, der Hoforganist war und den Posten noch inne hatte, als der Kurfürst iu Gefangenschaft geriet. Ob Herzog Moritz den alten Mann durch eine jüngere Kraft ersetzte, oder Oyart dem Eindringling abgeneigt war, dafür fehlen uns noch die Nachweise, wir wissen nur durch sein eigenes Schreiben, dass er den gefangenen Kurfürsten bat, ihn in seinen Diensten zu behalten, auch wenn er dadurch Not leiden sollte, „denn er sei nicht gesinnet (schreibt er) in Herzog Moritzens Dienste zu treten, sondern mit Freuden bereit, bei dem Kurfürsten zu bleiben und ihm zu folgen, in Betrachtung der gnädigen Wohlthaten, die ihm von des Kurfürsten Vetter (Oheim) und Vater, sowie von dem Kurfürsten selbst widerfahreu“.

Eitner.

Musik-Handschriften der Darmstädter Hofbibliothek,

beschrieben von **F. W. E. Roth.**

Die Darmstädter Hofbibliothek ist durch ihren Reichtum au Musikalien bekannt. Ein Teil derselben entstammt der älteren Hofbibliothek, ein anderer den Klöstern Seligenstadt und Wimpfen, sowie der Sammlung des Barons von Hüpsch, den gröfsten Zuwachs an Musikalien erhielt die Bibliothek aber erst 1873 durch Einverleibung der Musikbibliothek des verstorbenen Grofsherzogs Ludwigs I., welche, soweit praktisch noch nötig, im Hoftheater, der ältere Teil in der Hofbibliothek als Fideikommis und separate Abteilung bewahrt wird. Über diese Musikbibliothek Ludwigs I. fertigte Dr. Walther 1873 einen gedruckten Katalog, welcher als: „Die Musikalien der Grofs-

herzoglichen Hofbibliothek zu Darmstadt" 1874 als Supplemente des Accessionskatalogs (1873) erschien nnd 169 Druckseiten Oktav umfasst. Walther nahm auch Musikalien auf, die bereits früher in der Hofbibliothek vorhanden waren, liefs aber alle liturgisch-mnsikalischen, sowie theoretischen Codices weg.

Im nachstehenden habe ich alle Codices, wie sie die kleine Abteilung „Musikalien" des handschriftlichen Handschriftenkatalogs angiebt, beschrieben. Es sind meist Autographen Hessen-Darmstädter Kapellmeister und haben für die Geschichte der Hofmusik zu Darmstadt wie für die allgemeine Literaturgeschichte der Musik Wert. Die übrigen Codices musste ich dadurch herausfinden, indem ich die Abteilung Liturgie gröfstenteils selbst in den Handschriften einsah, da der Katalog nnr in wenigen Fällen angiebt, dass der liturgische Text anch Musiknoten enthalte. Anderes ergaben Sammelbände, die ich von früher her kannte. Dass damit keine Vollständigkeit möglich ist, leuchtet ein und behalte ich mir Nachträge vor. Bei der Beschreibung ist auf Alter, Inhalt, Herknnft, literarisch-musikalische Notizen besonders Rücksicht genommen, ohne gerade zu sehr ins Detail zu kommen, und z. B. jede Sequenz zu verzeichnen. Die Beschreibungen sind nach der römischen Liturgie genau gemacht. Eine Trennung in Abteilungen fand ich bei dem kleinen Umfang nicht nötig.

Darmstadt, im März 1888.

1. Nr. 1946, Quart, Perg. saec. X. Prachthandschrift von guter Erhaltung, enthält das gekürzte Missale Gregors des Grofsen (ohne Lesestücke und comes derselben) verbunden mit dem gekürzten Antiphonar Gregors, letzteres mit Neumen ohne Linien. Aus Echternach a. d. Mosel. cf. Romanische Forschungen 1888, II. Heft, wo der Codex eingehend besprochen und Stücke daraus abgedruckt. Die Nenmen stimmen mit Lambillotte's Ausgabe des Antiphonars Gregors (St. Gallen saec. X.) nicht überein.

2. Nr. 1949. Folio, Perg. saec. X. Lektionen ans Evangelien, teilweise mit Neumen ohne Linien. Stammt den Festen nach zu schliefsen aus einem Benediktinerkloster. Auf Seligenstatt (Hessen) deutet das Fest Peter exorc. Marcellin (Patronen desselben) hin, auch hat die Schrift Ähnlichkeit mit dem Ms. 1957 (aus Seligenstatt).

3. Nr. 1957. Folio, Perg. saec. X. — XI. Evangelienbnch aus Seligenstatt in Hessen. Genannt *liber comitis*, weil er dem comes (Diacon) für Lesnng der Evangelien diente oder den comes der Lesestücke enthält. Blatt 182a eine Stelle mit Neumen ohne Linien, die

selbständiger Eintrag ist: Domine deus virtutum, beati omnes qui sperant in te, non privabis bonis eos, qui ambulant in equitate in secula seculorum. Laudabunt te. Qui diligitis dominum, letamini in domino et confitemini memorie sanctitatis eius. Sanctum est nomen tuum domine, qui reples bonis esurientes iusticiam, et facis magna timentibus te a progenie in progenies.

4. Nr. 1988. Quarto, Perg. saec. XI.—XIV. Aus St. Jacob in Lüttich. Über den Inhalt cf. Vierteljahrsschrift für Musikgeschichte 1887, p. 488. Die Schriftchen Guido's von Arezzo im Chorgesang 1888, Heft 12 f. von mir veröffentlicht.

5. Nr. 725. Folio, Perg. saec. XII. (Hüpsch). Aus St. Jacob in Lüttich, 167 Blatt. Grammatik des Priscian. Vorsetzblatt, Rest eines Musikstücks mit Neumen, zu lesen ist noch: Fabrice mundi in Variationen.

6. Nr. 885. Quarto, Perg. saec. XII. 155 Blatt. (Hüpsch 55). Lectionen (Collecten) durchs Kirchenjahr von Advent an mit Versikel und Orationen. Manches neumirt (ohne Linien). Blatt 121 die auf Flandern hinweisende Allerheiligenlitanei, Exorcismen, Gebete in dormitorio etc., wie solche im Benediktinerorden üblich. Enthält auch die Wachsweihe, die der Asche, der Palmen, sowie Praefationen und Hymnen, darunter: Inventor rutili und: Exultet iam angelica, neumirt. Am Ende defekt. Wahrscheinlich aus St. Jacob in Lüttich.

7. Nr. 931. Quarto, Perg. saec. XII. (Hüpsch 292, 225). Antiphonar, am Anfange defekt. Aus dem Cisterzienserinnenkloster Burtscheid bei Aachen. Mit Neumen. Mehrfach in den Rubriken die cantrix genannt. Am Ende einige Hymnen, teilweise von Hand saec. XV. nachgetragen.

8. Nr. 3183. Quarto, Perg. saec. XII./XIII. Einband rotes Leder mit derben Eisenknöpfen. 228 neu numerierte Seiten. S. 3. Hymnus: Verbum dei deo. Mone III., 118. S. 4 — 15 Calendarium. S. 16 Sacerdos missam celebraturus ante quam induatur vestibus sacris, decantentur ab eo hii psalmi. Quam dilecta etc. Seite 9 die beim Ankleiden vor der Messe üblichen Gebete. S. 20 die Gebete vor dem Altare vor Beginn der Messe, Messgebete und alltägliche Praefation. S. 23 Stillgebet vor der Wandlung: Te igitur etc. Messformular bis zum Ende. Gebete beim Ablegen der priesterlichen Kleidung. Soweit ohne Noten.

Messe zu Ehren der hl. Dreifaltigkeit mit Neumen. Sequenz: Benedicta semper sancta etc. mit Neumen (ohne Liniatur).

Missa de angelis. — Missa pro salute vivorum. — Pro peccatis.

— De spiritu sancto. — De sancta cruce. — De sancta Maria mit der Sequenz: Fecunda verbo etc. — Item sancte Marie mit der Sequenz: Gaude Maria templum etc. und: Ave Maria gratia plena etc. — De annuntiacione sancte Marie mit der Sequenz: Ave preclara maris stella etc. — Item de sancta Maria. — Officium in nativitate domini mit der Sequenz: Natus ante secula etc. — In epiphania mit der Sequenz: Festa Christi etc. — Lichtmessofficium mit den Weihen und der Sequenz: Concentu parili etc. — Aschermittwoch, benedictio cinerum. — Palmsonntag mit Weihe der Palmen und Procession mit Gesängen und zwar ad introitum civitatis. — Officien der Charwoche, darunter das: Ecce lignnm crucis etc. — Die Weihe des Wachses mit Neumen.

S. 93, Der Taufritus von dem Exorcismus der vor der Kirchenthüre stehenden Täuflinge an bis zu Ende und zwar für männliche und weibliche Täuflinge verschieden. Mit Allerheiligenlitanei. Die verschiedenen Weihen auf Gründonnerstag (lardus, oves etc.). Gottesdienst zu Charsamstag ante valves ecclesie. — Ostern und Pfingsten. — Kirchweihe.

Officium commune sanctorum.

S. 147, Die Sonntagsmessen durchs Jahr vom Advent an, nach Epiphanie und Pfingsten.

S. 167, Besondere Gebete für Messen bel einzelnen Fällen. S. 177, Exorcismus salis et aque. S. 180 eine bendictio armorum, pere et baculi, modus penitentie de homicidio, contra paganorum incursiones.

S. 193, Officium beim Besuch der Kranken nnd Spendung der letzten Ölung. Mit Allerheiligenlitanei. Messe für die im Sterben Befindlichen, mit Neumen.

S. 205, Officinm bei der Beisetzung der Leiche, mit Neumen. — Gebete für die Abgestorbenen, Gebete insta feretrum, Beerdigungsgebräuche mit Neumen. — Gebete und Gesänge bei der Rückkehr vom Grabe.

S. 227—228 stammt aus einem anderen Codex, Sequenzen mit Neumen. — Das Buch repräsentiert demnach das gekürzte Missale und die Agende durchs Kirchenjahr und wie der Kalender und Gebrauch zu Burgholz in Kurhessen andeutet, ist es die Agende der Erzdiöcese Mainz. Dass das Buch das Gebetbuch der hl. Elisabeth von Thüringen gewesen, wie ein nnwissender Philolog in den hiesigen Handschriftenkatalog eintrug, ist von dem oben angegebenen liturgischen Inhalt aus allein schon falsch. Das Buch hat durch die sorgfältig neumierten Gesänge für die Geschichte der Musik Wert, textlich enthält

es einiges, das in den Formularien bei Martène, de ritibus ecclesiae Romanae fehlt.

9. Nr. 815. Quart, Perg. saec. XII.—XIV. (ehedem mehrere Codices). Aus St. Jacob in Lüttich. (Hüpsch.) Von Hand saec. XII., Text mit Neumen: Sicut malus inter ligna silvarum etc.

10. Nr. 3315. Quarto, Perg. saec. XIII. im Bruchstück aus einem Antiphonarium aus Seligenstatt in Hessen. Mit Neumen ohne Linien. Ehedem an W. 4601 verklebt. — Stammt aus dem nämlichen Codex wie 3315 und bildete ehedem einen Teil eines Musiklehrbuchs, dessen einer Teil die Theorie, der andere die praktisch-liturgischen Beispiele enthielt.

11. Nr. 3314. Quarto, Perg. saec. XIII. im Bruchstück einer Musiklehre, die auf Berno's Tonarius beruht. Aus Seligenstatt (Hessen). Mit Musikbeispielen im Texte, welche in Neumenschrift ohne Linien. Druck: Romanische Forschungen 1888, II. Heft.

12. Nr. 545. Quart, Perg. saec. XIII. (Hüpsch 367, 160.) Graduale Cölner Bistums. Auf dem Titelblatte (Papier, später eingefügt) von Hand saec. XVI: Cantuale breve serviens pro usu sacro parochialis ecclesiae in Bumagen. Mit Neumen auf 4 Linien. Am Ende defektes Hymnarium.

13. Nr. 867. Quart, Perg. saec. XIII. 98 Blatt. Lesestücke aus den Evangelien durchs Kirchenjahr. Rückseite von Blatt 1 Miniatur (sitzender Christus). Teilweise mit Neumen ohne Linien, die Weihe des Wachses auf Charsamstag ganz neumiert. Stammt aus einem Benediktinerkloster, auf Seligenstatt (Hessen) deutet Blatt LXXXIX die Erwähnung der Patronen desselben Peter exorc. und Marcellin. Am Ende defekt, bricht mit Andreas ab.

14. Nr. 868. Folio, Perg. saec. XIII. ineunt. (Hüpsch 622, 144.) Graduale, ehedem in der Prämonstratenserabtei Arnstein (Nassau), seit 12. März 1670 als Geschenk des Arnsteiner Abts Schlinckmann in Steinfeld (Rheinpreufsen). Mit Neumen auf 4 Linien höchst sorgfältig geschrieben. Beginnt mit dem I. Adventsonntage, Blatt 1—125 Antiphonar, Blatt 125v die verschiedenen Kyrie's, Gloria's, Blatt 129r bis 167 Hymnen durchs Kirchenjahr, auf Heilige, Kirchweihe, Apostel, das Credo, Praefationen, Sanctus, Agnus dei, Ite missa est, Marienlieder, Requiem, von 167 an Hände saec. XV. mit Hymnen und Verwandtes bis Blatt 185. An manchen Stellen ist die Gottesdienstordnung beigeschrieben, die Palmenweihe ist grofsartig und weitläufig, wie solche nur in ihrer Prachtentfaltung an Domkirchen üblich war. Hervorragender Art ist ebenfalls die Feier am Gründonnerstag und Charfreitag.

15. Nr. 886. Quart, Perg. saec. XIII. (Hüpsch 648.) Psalterium mit Hymnen unten am Rande, an mehreren Stellen Notensysteme. Mit Miniaturen auf Goldgrund, leider am Ende defekt. Wahrscheinlich aus Grafschaft.

16. Nr. 871. Halbfolio, Perg. saec. XIII. (Hüpsch 228, 94.) Ehedem in St. Cunibert in Cöln. Graduale. Hunc librum ex vetusto in hunc splendidiorem statum ex liberali donatione decorari fecit 1763 reverendissimus et amplissimus dominus Julius (ein Wort radiert) patritius Mediolanensis archidiaconalium insignium collegiatarum ecclesiarum B. M. V. ad gradus et s.. (ein Wort getilgt) respective decanus archidiaconus Tremoniensis et Hammoniensis necnon canonicus diaconus capitularis huius sacrae nuntiaturae magister camerae. Prachtband des 18. Jahrh. Auf der Rückseite von Blatt 1 Namen von Chorales 1588 bis 1626. Antiphonen von Advent an mit Neumen auf 4 Linien, von Blatt 65 an auch Hymnen z. B. Crux fidelis inter (Mone I, 131), Exultet iam angelica etc. (Daniel V, 303). Am Ende Episteln und Lesestücke mit Noten.

17. Nr. 870. Halbfolio, Perg. saec. XIII. (Hüpsch 698.) Eintrag wie bei 871, dem es im Einbande conform ist. Graduale. Aus St. Cunibert in Cöln. Inhaltlich von 871 verschieden, enthält es mehr die Responsorien, am Ende stehen solche auf die Ewalde, Pantaleon, Cunibert etc, Mit Neumen auf 4 Linien.

18. Nr. 2777. Quart, Perg. saec. XIII. exeunt. (Hüpsch). Aus St. Jacob in Lüttich. Darin der Hymnus: O crux frutex salvificus des hl. Bonaventura mit Noten auf 4 Linien. Facsimile und neuer Satz für Harmonium oder Orgel in: Der Lebensbaum ed. II. Freiburg i. B. 1888 8vo. — Roth, Lat. Hymnen s. v.

19. Nr. 845. Folio, Perg. saec. XIII.—XV. Antiphonar Cölner Diöcese. (Hüpsch 16.) Am Anfange ein Officium auf St. Servatius mit Hymnen, alles mit Noten. Kyrie, Credo, Sanctus, Agnus dei. Officium in transfiguratione domini mit Hymnus: Laudes deo dicat etc. — Dieser Teil von Hand saec. XV. Hierauf das Antiphonar vom Advent an saec. XIII.

20. Nr. 990. Quart, Perg. saec. XIII. (Hüpsch 312, 1). Psalterium. Unten am Rande öfter Notensysteme von späterer Hand, am Ende eine Anleitung über die Töne.

21. Nr. 938. Octavo, Perg. saec. XIII.—XVI. (Hüpsch 187, 136.) Antiphonar Cölner Bistums mit Noten (saec. XV.). — Desgleichen saec. XIII. — Vigiliae mortuorum. — Gehörte dem Joannes Hackenbroech choralis 1574.

22. Nr. 888. Quart, Perg. saec. XIII.—XIV. (Hüpsch 481, 282.) Der liber usuum ordinis Cisterciensis, dem Abte Stephanus zugeschrieben. 80 Blatt. Blatt 45—47: De cantore et solatio eius (Cap.) CXXIII. Handelt von dem Amte des Kantors im Cisterzienserorden, für Ausübung des Gesangs interessant. Druck in Tissier, bibl. script. ord. Cisterc. Bonfontaine 1660, folio. I.

23. Nr. 883. Folio, Perg. saec. XIV. Antiphonar. (Hüpsch) defekt. Geschenk des Cristian de Erpel Pfarrers in Spele Cölner Bistums und Cölner Domvikar an die Kirche beate Marie in Pasculo Coloniensi 1388 ipso die vigilie festi Palmarum.

24. Nr. 876. Grofsfolio, Perg. saec. XIV. Missale mit Initialen und einem blattgrofsen Gemälde. Cölner Bistums. Anno domini millesimo ccc. quadringentesimo sexto in vigilia Ambrosii obiit quondam bone memorie dominus Henricus de Wintersbach decanus huius ecclesie, qui donavit dicte ecclesie sancti Cuniberti hunc librum missalem, breviarium, duo psalteria, quorum unum est glosatum, que iacent in cathenis in choro, quo prepositus stare consuevit pro tempore. Item annos gracie prebende sue. Item curiam suam claustralem, que vendita fuit pro quingentis marcis minus quindecim.

25. Nr. 3111. Folio, Perg. saec. XIV. Officium. In natali XI milium virginum Anthiphon supra psalmos ad vesperas. O quam pulchra etc. Unter anderm auch: Pange lyram, non deliram etc. — Blatt 1—5.

Officium auf St. Agnes. In festo Agnetis virginis. O pulchra facie, sed fide etc. — Blatt 5—10.

26. Nr. 863. Folio, Perg. saec. XIV. (Hüpsch) defektes Antiphonar Cölner Bistums.

27. Nr. 2663. 8vo., Perg. saec. XIV. Ehedem der Karthause in Cöln gehörig. (Hüpsch.) Enthält die Musiktheorie des *Johann de Grocheio*. — cf. Monatshefte 1888, p. 50.

28. Nr. 3317. 8vo., Perg. 2 Blatt saec. XIV., zusammengehörend, mit Quadratnoten auf 4 roten Linien, ein Volkslied aus Flandern, Text in Germania 1887, p. 255 von mir abgedruckt, doch muss es Zeile 5 heifsen: „Et mors tua" und Zeile 11: „mori". Das zweite Blatt Bruchstücke von Marienliedern und Hymnus auf St. Nicolaus. Roth, Hymnen n. 399 und 183. — Die Hschft. bildete ehedem einen Teil von Nr. 3094 (liturgische Fragmente).

29. Nr. 394. Grofs-Quarto, Perg. saec. XIV. Brevier aus Lüttich ohne Musik. Am Anfange und Ende defekt. 817 Blatt, von roher Hand Initialen häufig ausgeschnitten. Blatt LVIII Initial Glocken-

spieler sitzend die Glocken mit Hämmern schlagend, unten Jüngling Viola spielend. Blatt Vc LXXIIv musicierende Engel (Viola und Harfe), Blatt Vc LXXIIIv desgleichen (Viola).

30. Nr. 1211. 8vo., Perg. saec. XIV. Am Anfange fehlen 2 Blatt. Psalterium. 80 Blatt, die Allerheiligenlitanei am Ende weist mit ihren Namen Amandus, Audomar, Bavo, Bertinus, Winnocus, Guttagonus etc. auf Flandern hin. Gute Initialen, darunter ein Glockenspieler, sitzend und die Glocken mit Hämmern schlagend.

31. Nr. 857. Quarto, Perg. saec. XIV.—XV. Ehedem 2 besondere Codices. 120 Blatt. Aus Wedinghausen (Westfalen). Benediktionale, teilweise mit Neumen, von Advent bis Palmarum, Blatt 1 bis 50. — Blatt 51r Ex autentico libro sacramentorum Gregorii pape urbis Rome incipit ordo ad baptizandum infantes. Ritus für Männer und Frauen. Teilweise mit Noten. Der zweite Codex beginnt Blatt 61r (saec. XV.) Wachsweihe auf Lichtmesse, Benedictionale von Palmarum an, die Osterpraefation neumiert, am Ende Exorcismen.

32. Nr. 838. Folio, Perg. saec. XIV.—XV. (Hüpsch. 256, 3.) Blatt 1r steht: Ad honorem omnipotentis dei, gloriosissimae semper virginis Mariae necnon sanctorum confessorum pariterque pontificum Clementis, Cuniberti ac beatorum Ewaldorum martyrum patronorum correctus iste liber impensis domini Nicolai Krieptz canonici anno domini millesimo quingentesimo octuagesimo octavo pro diaconis in latere reverendi domini praepositi stantibus et cantantibus. (Hand saec. XVI.): Blatt 2—7 die Allerheiligenlitanei, dann neu paginiert die Psalmen Blatt 1—75, dann ehedem selbständiger Codex mit neuer Paginierung saec. XIV. Antiphonar mit Noten von Weihnachten bis Ostern, mit Hymnen gemischt. Am Ende Bruckstück eines Officiums auf Thomas Cantuariensis episcopus.

33. Nr. 940. 8vo., Perg. saec. XIV.—XV. (Hüpsch 718.) Antiphonarium Cölner Bistums. Am Anfange defekt.

34. Nr. 2782. Folio, Buchdeckel saec. XV. ehedem dem Johannes Beckenhaub Moguntini inscripta. Divi Bonaventura cum textu sententiarum tabula. Aufgeklebt ein Papierblatt mit Text: Ein schone tageweis mit Noten. (Wächterlied):

Aus hertzen wee klag sich ein helt
In strenger hut verborgen
Ich wünsch ihr heil die mir gefelt etc.

35. Nr. 2225. Quart, Papier, saec. XV. Schulbuch, geschrieben 1410. Darin Blatt 70—71 Volkslieder mit Noten:

1. Begirlich in dem hertzen min
Mit rechter lieb in stetikeit etc.

2. Ich stund in ellend naht vnd tag,
Ob ich wol frölich sing oder sag etc.
3. Eberli du bist so gar ein guoter man
Wenn du gedrinckest
So leistu Erberlins buntschuo an etc.
4. Ich lob ritter vnd frölin fin
Und lass die steltzer krüppel sin etc.
5. Gluck vnd alle selikeit
Vil guoter iar in wirlikeit etc.

36. Nr. 949. 8vo., Perg. saec. XV. Incipit ordo missalis fratrum Minorum secundum consuetudinem Romane curie etc.

37. Nr. 939. Perg., hoch 8vo., saec. XV. Agende und Antiphonar (defekt). Aus Cöln. (Hüpsch.)

38. Nr. 930. Quart, saec. XV. Perg. Antiphonarium. (Hüpsch 379.)

39. Nr. 840. Quart, Perg. saec. XV. (Hüpsch 384, 224.) Antiphonar Cölner Bistums.

40. Nr. 51. Folio max., Perg. saec. XV. Chorpsalter mit Hymnarium und einigen Antiphonen am Ende, mit Noten, das Kalendarium defekt (fehlt Januar und Februar).

41. Nr. 99. 8vo., Perg. saec. XV. 6 Blatt, Bruchstück eines Antiphonars.

42. Nr. 14. Papier, 12°, saec. XV. Aus St. Jacob in Lüttich. (Hüpsch.) Blatt 46. Anleitung über Mensur der Noten. Duplex nota sic figuratur. Mit Musiknoten. 1 Seite.

43. Nr. 434. Quart, Papier, saec. XV. (Hüpsch.) Aus St. Jacob in Lüttich. Auf den Deckeln Text aus einem Officium auf St. Laurentius mit Neumen auf 4 Linien saec. XI.—XII.

44. Nr. 837. Folio, saec. XV. Perg. (Hüpsch 39, 511). Missale aus Cöln. Am Anfang eine Einleitung über Gebrauch kirchlicher Gesänge für die verschiedenen Feste. Sammlung von Kyrie's mit Noten. Missale mit Praefationen und Pater noster in Musik. Ehedem in St. Cunibert in Cöln.

45. Nr. 842. Grofsfolio, Perg. saec. XV. (Hüpsch 223, 477.) Chorbuch aus Köln. Vorsatzblatt von Hand saec. XV. der Hymnus in transfiguratione domini sequentia: Laudes deo dicat per omnia etc. mit Noten. Blatt 1 in dem Initial A ein Dudelsacksbläser gezeichnet. Die Officien der Heiligen am Ende enthalten nur wenige Hymnen, meist nur Antiphonen, dagegen ist ein Anhang von anderer Hand reich an Hymnen mit Noten.

46. Nr. 848. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch 473, 1.) Chorbuch Cölner Diocese. — Kalendarium. — Psalmen mit Antiphonen

gemischt, letztere mit Noten, mit Hymnarium durchs Kirchenjahr und Responsorien mit Noten. — Am Ende eine Anleitung über die Töne 1—8 nach dem Beispiele: Dixit dominus domine meo etc.

Fortsetzung folgt.

Mitteilungen.

* Bei den unters Alphabet zu stellenden Autornamen, mag es in Bibliotheks- oder in Antiquarkatalogen, in Registern oder Lexika sein, herrscht in der Musikwissenschaft noch eine grofse Willkür. Fast jeder Verfasser hat seine eigenen Ansichten und Gewohnheiten, oder lässt sich auch nur vom Zufall leiten ohne daran zu denken, wieviel unnützes Suchen er anderen dadurch verursacht. Bei den deutschen, italienischen und englischen Eigennamen wird eine Meinungsverschiedenheit seltener eintreten, aufser bei Namen die in zwei Lesarten bekannt sind, wie Soriano und Suriano, Buononcini und Bononcini, Buontempi und Bontempi, Byrd und Bird, Reincken und Reinkon u. a. m. Auch die leidige Uneinigkeit über die Placierung des ä und ü im Deutschen verursacht stets ein unnützes Herumsuchen, da der eine zwischen a und ä keinen Unterschied macht und der andere ä ganz richtig für einen Doppellaut ae hält und ihn demnach unters Alphabet ordnet. Die Hauptverwirrung besteht aber in den niederländischen und französischen Autornamen mit ihren „van, vander, den, de, de la und la", welche von einer Anzahl Schriftsteller in der willkürlichsten Weise behandelt werden und die mit einer Hartnäckigkeit an ihrer vergefassten Meinung hängen, die jede Diskussion vergeblich macht. Wenn als Grund für die Einstellung ins Alphabet unter obige Vorwörter angegeben wird, dass sie zum Eigennamen unbedingt gehören, so müsste man konsequent sein und z. B. Adrien de la Fage nicht unter Lafage einordnen, oder Pierre de la Rue unters L, sondern wie L'abbé Gervais de la Rue unters D. So wird Pierre-Antoine de la Grange unters D und Anna de la Grange unters L gestellt. Herr Vander Straeten macht es noch schlimmer. Er stellt im 1. Bande seines Quellenwerkes „La musique aux Pays-Bas" Jacques de Buus unters B u. v. 4. Bande ab unters D. Jacques Wert im 1. u. 2. Bande unters W u. v. 3. ab unters D. Da hier von Adelsnamen nicht die Rede sein kann, so gehört das Vorwörtchen gar nicht zum Namen und sie selbst haben es auch nie gebraucht. Mir ist wenigstens kein Druck von Wert bekannt, worin er sich Jacob de Wert unterzeichnet. Mit weit gröfserem Rechte müssten sie Ludwig van Beethoven unters V setzen, doch wer thut dies? Die alte Zeit ordnete die Autornamen unter die Vornamen und erst im 18. Jahrh. begann man sie unter den Eigennamen zu setzen. Der neuesten Zeit sollte es vorbehalten bleiben, die merkwürdige Entdeckung zu machen, dass es allein richtig ist, die Namen unter die Vorwörter zu stellen. Wer sich nun berufen fühlt, in diesen Wirrwarr Ordnung zu bringen, der steht vor einer schwer zu lösenden Aufgabe und es bleibt ihm schliefslich nichts übrig, um eine Einheit zu erzielen und alles zeitraubende Suchen zu umgehen, als jeden Namen unter den eigentlichen oder angenommenen Eigennamen zu setzen und in zweifelhaften Fällen sich Fétis' Biographie universelle anzuschliefsen, die bis heute noch von keinem neueren lexikalischen-musikbiographischen Werke übertroffen ist. Die Redaktion ersucht die sich für das Thema Interessierenden ihre Meinung in den Monatsheften gefälligst auszusprechen.

* Der preufsische Staat hat die Instrumenten-Sammlung des Herrn Paul de Witt in Leipzig angekauft und vorläufig in der alten Bauakademie am Werderschen Markt in Berlin aufgestellt. Die Sammlung bleibt vorläufig noch geschlossen und entzieht sich daher zur Zeit einer näheren Beleuchtung, wem aber die Vergünstigung zu teil geworden ist, dieselbe besuchen zu dürfen, der muss die segensreiche Wirksamkeit des Herrn Prof. Dr. Philipp Spitta in Berlin anerkennen, dem es behufs seiner Stellung im Staate gelungen ist, das Interesse der Regierung auch für die Musikgeschichte zu erwecken und dieselbe eine so bedeutende Summe Geldes zur Verfügung stellt, um in den Besitz dieser kostbaren Sammlung zu gelangen.

* In England ist kürzlich ein Prachtwerk über alte Instrumente erschienen, betitelt: Hipkins (A. J.) Musical instruments Historic, Rare and Unique the selection, Introduction and Descriptive notes by . . . F. S. A. Lond. (Verfasser des Artikels „Pianoforte" in der Encyclopädia britannica.) Illustrated by a series of fifty plates in colours drawn by William Gibb. Edinburgh, Adam and Charles Black. 1888. In grofs Fol. 107 Seiten Text neben den 50 Tafeln Abbildungen in Farbendruck. Dieselben enthalten die sorgsamsten Nachbildungen von Instrumenten, die sich in öffentlichen und privaten Sammlungen befinden. Sie umfassen Blas-, Streich-, Klavier- und Orgel-Instrumente in reicher Auswahl, denn auf jeder Tafel befinden sich 2, 3 und mehr Instrumente. Der Lacküberzug bei den alten Streich- und Reifsinstrumenten z. B. ist so täuschend nachgemacht, dass man mit Freude diese prächtigen Reproduktionen betrachtet. Orgeln und Klaviere finden sich in allen denkbaren Formen. Auch bei diesen ist die äufsere Ausstattung oft eine prachtvolle und mit Naturtreue wiedergegebene. Das Werk kostet 200 Mk. Exempl. besitzen die kgl. Bibl. in Berlin und die kgl. Hochschule für Musik ebendort.

* Catalogue LIX. de Ludwig Rosenthal's Antiquariat à Munich (Bavière). 16 Hildegardstr. 16. Enthält auf S. 149—160 eine Sammlung meist kostbarer alter Musikdrucke und eine Hds. von 56 Bll. alte Traktate aus dem Ende des 13. Jahrh. von Guido, Guido Fabe u. a.

* In dem 3. historischen Konzerte des Herrn Dr. E. Bohn in Breslau, welches nur spanische Komponisten enthält, kamen folgende Chorwerke zu Gehör: Crist. Morales, T. L. de Victoria, Mat. Veana, Diego Cáseda, Teodoro Ortells, Seb. Duron, Juan Garcia Salazar, Diego Mnelao, José de Torres Martinez Brabo, Franc. Secanilla, Ramon Félix Cuellar y Altarriba und Hilarion Eslava. Komponisten die in dem Zeitraum vom 16.—19. Jahrhundert gelebt haben. Das Textbuch enthält die Originaltexte nebst deutscher Übersetzung.

* Eine der neueren Posteinrichtung über die Versendung von Handschriften ins Ausland scheint noch wenig bekannt zu sein. Dieselben können als Streifband mit dem Vormerk „Geschäfts-Sachen" versendet werden und unterliegen der Taxe der Streifbände, nämlich 50 g je 5 Pf., doch ist der geringste Satz 20 Pf. In dieser Weise lassen sich Notenmanuskripte, wissenschaftliche Arbeiten aller Art versenden, nur darf keine briefliche Mitteilung dabei liegen.

* Anfragen. Venedig, als Republik, rechnete die Jahre nach dem „Calculus Pisanus" und blieb deshalb ein Jahr zurück. Wann trat es in die allgemein gültige Jahreszählung?

* Hierbei 2 Beilagen: 1. Katalog der Bibliotheken in Freiberg i./S., verfasst von O. Kade, Bog. 2. — 2. Buxheimer Orgelbuch, Bog. 9.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 6.

Über den Gebrauch der zufälligen Versetzungszeichen bis zum 17. Jahrhundert.

(Rob. Eitner.)

Keine Stelle in der Musikgeschichte ist uns so lange in Dunkel gehüllt geblieben als der Gebrauch der zufälligen Versetzungszeichen in den Tonsätzen der alten Meister. Die acht Oktavgattungen, Kirchentonarten genannt, schlossen ursprünglich jeden Ton mit einem Kreuz oder Be aus, da sie in der Amoll-Tonleiter, der ursprünglich hypolydischen Tonleiter gebildet waren. Wie lange man an diesen sogenannten diatonischen Tonarten streng festgehalten hat, lässt sich heute ebensowenig feststellen, als ihre Einführung und Feststellung selbst. Soviel steht nur fest, dass mit den Versuchen der Mehrstimmigkeit die Tonarten immer mehr von ihrer Stetigkeit einbüfsten, und Sänger wie Komponisten einen geheimen Pakt gegen das Verbot der Kreuze und Be, oder der zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen schlossen. Geheim kann man ihn nennen, da kein Lehrbuch uns Kunde giebt nach welchen Gesetzen oder Gebräuchen sie bei Verwendung des Chromas handelten. Sie sprechen zwar alle von der musica ficta, doch in so zurückhaltender Weise und so dunkelen und unbestimmten Ausdrücken, dass sich aus ihren Lehrbüchern wenig oder gar nichts entnehmen lässt. Der einzige, der geradezu mit der Sprache herausrückt, ist der Theoretiker *Prosdocimus de Beldemandis* um 1412. Da er nun seine Worte auch mit einem Beispiel begleitet

(siehe M. f. M. 17, 65), so gelangen wir dadurch zur Gewissheit, dass ihre melodischen Intervalle durch Verkleinerung und Vergröfserung sich genau nach unseren modernen Gehörsansichten unter einander verbanden. Dennoch hingen sie in einem Mafse von der Tonalität der gewählten Tonart ab, dass es aufserordentlich schwierig für uns ist die Grenze zu erkennen und festzuhalten, wo sie dem Wohlklange freien Lauf liefsen und wo sie sich streng in die Tonart fügten. Wer mit feinem Sinne darauf lauscht, dem erscheint der meist plötzliche Rückfall in die Tonalität der Tonart oft recht unbehilflich und unschön und doch darf man gerade bei solchen Stellen keine Milderung durch Erhöhungen und Erniedrigungen anbringen, da man dadurch den Charakter ihrer Tonsätze völlig zerstören würde.

Um nun hinter die Geheimnisse des Gebrauchs der Versetzungszeichen zu gelangen — denn da sie dieselben nicht einzeichneten, so kann man desto sicherer darauf schliefsen, dass sie ganz feste und bestimmte Gebräuche hatten — müssen wir mit grofser Sorgfalt diejenigen Beispiele sammeln, wo sie durch irgend einen Umstand gezwungen waren, dieselben zu verraten. Solche Beispiele finden sich von den frühesten Zeiten der Mehrstimmigkeit bis ans Ende des 16. Jahrhunderts und mehren sich von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab in auffallender Weise. Doch auch selbst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren die Ansichten der verschiedenen Nationen nicht übereinstimmend. Während der Deutsche und Niederländer noch mit grofser Zurückhaltung ein Versetzungszeichen vorschreibt, und sogar bei Nachdrucken von Tonsätzen italienischer und französischer Komponisten, die eingezeichneten Versetzungszeichen fortlässt, so finden wir sie bei den beiden zuletzt genannten Nationen in reichlicher und oft verwunderlicher Weise verwendet. Unsere Vordermänner in der Erforschung der Musikgeschichte kamen in nicht geringe Verzweiflung, wenn ihnen ein e mit einem ♯ begegnete, oder ein f mit einem ♭. Heute wissen wir, dass dies nicht Versetzungszeichen in unserem Sinne sind, sondern Warnungszeichen. Hier sollte der Sänger von der herkömmlichen Erhöhung oder Erniedrigung absehen und die Note in ihrer ursprünglichen Tonhöhe singen. Gerade diese Beispiele geben uns aber die sicherste Handhabe, nach welchen Gesetzen die Sänger die Versetzungszeichen anzubringen hatten. Aus ihnen ergiebt sich auch das für uns so wichtige und ganz besonders zu beachtende Grundgesetz bei allen Erhöhungen und Erniedrigungen, dass nicht der Zusammenklang, also die Akkordfolge nach unserem Sinne das Versetzungs-

zeichen bestimmte, sondern die melodische Führung jeder einzelnen Stimme für sich. Wir haben also vor allem danach zu sehen, wie sich die Stimme in sich bewegt und nicht in welchem Verhältnisse der einzelne Ton zum Akkorde steht. Richten wir auf das Letztere unser Augenmerk, so gelangen wir nie zu einer richtigen Erkenntnis und bleiben stets im Zweifel ob hier ein Versetzungszeichen erlaubt oder verboten ist. Nun kommen aber Fälle vor, in denen der Komponist oft recht ruckweise in die Haupttonart zurückgeht und hier müssen wir von der Führung der einzelnen Stimme absehen und den Zusammenklang ins Auge fassen. Hier sind auch in den seltensten Fällen Versetzungszeichen anzuwenden, wenn auch der Zusammenklang noch so hart und ungefüge ist.

Ich stelle nun in folgendem die Gesetze zusammen, die sich aus den Tonsätzen, in denen hin und wieder die Einzeichnung eines Versetzungszeichen sich findet, ergeben haben und lasse diesen eine kleine Auswahl Beispiele folgen, die mehr zur Belehrung als zum Beweise dienen sollen. Beweisende Beispiele müsste ich in solcher Anzahl anführen, dass sie ein Buch für sich bilden würden. Wer aber nach belehrenden Beispielen sucht, der findet sie selbst überall, besonders aber in Johann Eccard's Newe Lieder mit 5 und 4 Stimmen. Königsperg 1589 (Exempl. in Berlin, Elbing, Danzig; auch von Teschner einzelne in Part. herausgegeben in Geistl. Musik aus den 16. und 17. Jahrhundert, Magdeburg, Heinrichshofen.) Beispiele von Cyprian de Rore habe ich vermieden anzuführen, da er für seine Zeit nicht maſsgebend war. Rore war ein eminenter Neuerer und wer von den späteren Komponisten die alten Regeln verletzte, der berief sich stets auf Rore. Er stellt also nicht die Regel, sondern die Ausnahme dar. Wer aber nach klassischen Beispielen sucht, der studiere Palestrina's Werke und er wird für jede Wendung und jedes Gesetz zahlreiche Belege finden.

1. Hilfsnoten nach oben und unten werden erniedrigt, resp. erhöht. Die Bezeichnung Hilfsnote ist nicht genau und passt beim 4. Beispiele gar nicht, doch suchte ich nach einer umfassenden Bezeichnung, welche den Schritt charakterisiert. Im 4. Beispiele beachte man das c, welches nicht in cis erhöht wurde, obgleich c auch Hilfsnote ist. Auch heute würden wir noch c d es schreiben und nicht cis d es. Hier ist der Wohlklang entscheidend.

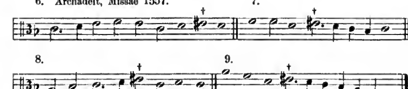
1. Willaert 1546. 2. Vecchi 1597.



3. Morales 1541. 4. De Latre 1555. 5.

Warnungszeichen:

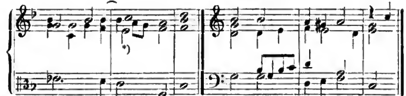
6. Archadelt, Missae 1557. 7.



10. Palestrina, Lamentationes.



11. Palestrina.



*) Trotz des *b* im Alt hat der Tenor doch *e* als Leiteton zu *f*.

2. Steigt die Stimme mehrere Stufen in die Höhe und verweilt auf dem höchsten Tone, so erhält der vorletzte Ton die Bedeutung eines Leitetons und muss zur nächsten Stufe eine kleine Sekunde bilden:

12. 13. Morales 1541.

14. Ibidem. 15.

16. Palestrina. 17. Lechner 1577.



3. Leitet der Bass den Schluss ein und berührt vor der Dominante die Sext, so wird dieselbe erniedrigt:

18. 19.



20. Bruck 1544.



Dasselbe tritt auch beim Halbschlusse ein, wie Beispiel 21 beweist.

21. Palestrina.



4. Jeder Halb- und Ganzschluss, d. h. jeder Abschluss auf der Dominante oder der Tonika schliefst mit einem Durakkorde. Siehe Beispiel 19, 21 und 22, welches in vielfacher Weise belehrend ist:



5. In der Cadenz wird der Leiteton stets erhöht. Dieses Gesetz war so selbstverständlich, dass selbst Rore und Eccard nie oder nur wie zufällig ein ♯ einzeichnen.

6. Ein f verlangt sowohl im Quarten- als Quintenschritt stets b und das b stets es. Hiernach hat sich auch der Zusammenklang (Akkord) zu richten. Obige Beispiele geben vielfache Beweise dessen.

7. Die Intervalle des Motivs werden in ihren kleinen und grofsen Verhältnissen von den nachahmenden Stimmen soweit genau wiedergegeben, als es die Tonalität nicht stört.



Zum Schlusse gebe ich noch einige Beispiele aus Eccard, (der in 1589 jedes Versetzungszeichen einzeichnet) aus denen man lernen kann, wann die Alten kein Versetzungszeichen anwendeten. Man beachte die Sternchen.



Auch Beispiel 11, Takt 1, Tenor g h c d, statt cis, gehört hierher.

Musik-Handschriften der Darmstädter Hofbibliothek,

beschrieben von **F. W. E. Roth.**

(Schluss.)

46a. Nr. 849. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch 627, 155) Antiphonarium Cölner Bistums. —

47. Nr. 855. Folio, Perg. saec. XV. Chorbuch mit Calender, Allerheiligenlitanei und Hymnarium. Liber collegiatae S. Andreae in Colonia anno 1536 secundus a latere decani. Das Hymnarium mit Noten.

48. Nr. 862. Folio, Perg. saec. XV. Agende und Benedictionale. Hec responsoria cum antiphonis, que sequnntur, cantanda sunt in locione altarium in cena domini, Cuniberti, sancti Johannis, sancti Anthonii, sancti Quirini, sancte Margarete, Marie Magdalene, duodecim apostolorum, sanctorum Dyonisii etc., sancte crucis, sancte Barbare, s. Katherine, b. Marie virginis, in altari in armario. Mit Noten. —

49. Nr. 859. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch 626, 154). Aus St. Cunibert in Cöln. Officium de sancta Aldegunde virgine mit Noten. Eintrag Blatt 10. (Hand saec. XV). Hunc librum scribi fecit honorabilis dominus Johannes Erlich de Andernaco reverendissimi domini archiepiscopi Treverensis in hac ecclesia sancti Cuniberti vicarius, et ipsum huic ecclesie sancti Cuniberti ob remedium anime sue ac benefactorum suorum contulit. Et quod uti debeant successores sui cum consedentibus et in eodem libro cantantibus in festivitatibus infrascriptis salvo tamen, quod semper maneat in eadem ecclesia sub custodia thesaurarii et non alias. Anno domini M cccc. lXXXII° ultima Marcii. Antiphonarium von Sonntag nach Ostern an. Reich an Officien auf Cölner Lokalheilige, Blatt 36 r eine historia de sancta Elizabeth (v. Thüringen), St. Martha, Ewalde und das Stabat mater dolorosa. Alles mit Noten. —

50. Nr. 880. Quart, Perg. saec. XV. teilweise Palimpsest einer Hs. saec. XII. Episteln und Evangelien durchs Kirchenjahr, teilweise mit Noten ohne Linien. Wahrscheinlich aus Grafschaft. 282 Blatt. —

51. Nr. 881. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch). Graduale. Hoc graduale scripsit et complevit frater Johannes de Leone (?) fratrum ordinis beate dei genitricis Marie de monte Carmeli anno domini millesimo cccc° duodecimo. Orate pro eo. —

52. Nr. 864. Folio, Perg. saec. XV. Missale des Prämonstratenserklosters Steinfeld in Rheinpreufsen, mit Hymnarium und dem

Officium auf den hl. Potentinus Patrons Steinfelds. 1501 ergänzt und erweitert. Mit blattgrofsem Gemälde.

53. Nr. 861. Kleinfolio, Perg. saec. XV. Psalterium mit auf Cöln weisender Allerheiligenlitanei (defect). —

54. Nr. 890. Quart, Perg. saec. XV. Lektionen durchs Kirchenjahr, teilweise mit Noten ohne Linien. Am Anfang defect. Wahrscheinlich aus Seligenstatt (Hessen). —

55. Nr. 877. Folio, Papier, saec. XV. (Hüpsch 844, 481). Lektionen aus der hl. Schrift vom Advent an, teilweise mit Noten ohne Linien über dem Texte. —

56. Nr. 874. Folio, Perg. saec. XV. 178 Blatt. Missale aus Cöln, mit blattgrofsem Gemälde der Cölner Schule. —

57. Nr. 933. Quart, Perg. saec. XV. (Hüpsch 814, 257). Graduale Cölner Bistums mit Noten. Mit Hymnen. Gehörte dem Petrus Schriber Coloniensis. —

58. Nr. 934. Kleinoktav, Perg. saec. XV. (Hüpsch 516, 3). Psalterium und Gebete am Ende (defect). Blatt 1. Initial, König David Harfe spielend. Auf später eingefügtem Papiervorsatzblatt steht: Liber psalmorum monasterii sancti Jacobi Leodiensis. Ad usum nonni Lamberti Destier et confratrum. 1610. —

59. Nr. 995. Oktav, Perg. saec. XV. Brevier mit Calender. Am Ende eine historia de conceptione mit neumierten Antiphonen sowie Stellen aus Anselm Cantuariensis als Lektionen, ferner andere Officien, unter denen de visitacionie beate Marie, S. Barbara. —

60. Nr. 980. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch) Chorpsalter Cölner Bistums.

61. Nr. 954. 12°. Perg. saec. XV. (Hüpsch, 536, 266). Chorpsalter eines Nonnenklosters Cölner Bistums mit Noten. Gehörte der Schwester Maria Christine Vinhagen Predigerordens, dann der Gertrudis Rosa von Metternich (XVII. Jahrh.) —

62. Nr. 970. Oktav, Perg. saec. XV. (Hüpsch, 578, 238). Liber collegiate ecclesiae sancti Cuniberti Coloniensis pro domino decano. Graduale mit Noten. Nach den Altären geordnet (historisch wichtig!), sodann Officien, darunter solche auf Cölner Lokalheilige.

63. Nr. 1141. Octav, Perg. saec. XV. (Hüpsch 762, 138). Antiphonarium Cölner Bistums. Am Ende: In suscepcione novi (!) sororis benedictio. Gehörte der Elisabeth Cossmann.

64. Nr. 3110. Folio, Perg. saec. XV. exeunt. Mit Quadratnoten. Officien auf Agatha mit Versikel und dem Antiphon zum Magnificat: Hodie beata virgo etc. Zur Complet: Mater patris et filia etc. Die

Handschrift enthält in drei Heften von je 6 Blatt von einer Hand das nämliche Officium dreimal.

65. Nr. 3113. Folio, Perg. saec. XV. Officium. In vigilia visitationis beate Marie ad Elyzabeth in primis vesperis etc. Assunt festa iubilea etc. 10 Blatt. (Hüpsch 412). — Mit Noten.

66. Nr. 3114. Folio, Perg. saec. XV. Unten auf Seite 1 steht: Brunonis de Creuelt presbiteri Coloniensis (Hand saec. XV). Incipit hystoria sacratissime lancee et clavorum domini nostri Jhesn Christi. Que celebranda est feria sexta post octavas Pasche. In primis vesperis super psalmos feriales Antiphon. In splendore fulgurantis etc. — Gaude pia plebs iustorum etc. — Celestis regis lanceam etc. — Mit Noten. — 6 Blatt.

67. Nr. 3115. Folio, Perg. saec. XV. mit Noten. Officium in festo visitationis beate Marie. Meist Antiphonen, als Hymnen: O preclara stella maris etc.: Assunt festa iubilea nnd: O Christi mater fulgida etc. 6 Blatt. —

68. Nr. 2772. Oktav, Papier, saec. XV. (Hüpsch). Theologischer Sammelband, darin am Ende auf 6 Blatt Anleitung über die Tonarten mit Noten auf 3 Linien und Musikbeispielen z. B. Primus thonus sic mediatur et sic finitur nach dem: Beatus vir qui etc. und Magnificat nach den Tonarten.

69. Nr. 1016. Octav, Perg. saec. XV. (Hüpsch 490, 2). Psalterium mit Antiphonar. Am Anfange defect. —

70. Nr. 2219. Folio, Papier, saec. XV. Antifonar mit Noten. —

71. Nr. 1842. Quart, Perg. saec. XV. (Hüpsch 802). Antifonar Cölner Bistums. Am Ende fehlt ein Blatt. —

72, Nr. 3112. Folio, Perg. saec. XV. Im Inhalte mit Nr. 3113 einerlei. 12 Blatt.

73. Nr. 872. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch). Graduale Cölner Bistums.

74. Nr. 717. Folio, Papier, saec. XV. Wahrscheinlich aus Wimpfen. Enthält den Hugwicion sive hortulus grammaticae Ioannis Frantz Heidelbergensis anno 1470. Auf den Deckeln Perg. Ms. saec. XIV, Hymnen mit Noten. 1. Virginale decus et presidium etc. (Marienlied. — 2. Descendi in ortum meum etc. — 3. Salve virgo virginum etc. — 4. Douche dame par amors und 4 weitere Stücke ohne Anfang des Hymnus. —

75. Nr. 850. Folio, Perg. saec. XV—XVI. (Hüpsch 519, 229). Antiphonarium Cölner Diöcese. Am Ende das Te deum laudamus und der Hymnus: Te matrem dei laudamus etc. cf. Roth. 52—53. — Mit Noten.

76. Nr. 3116. Folio, Perg. saec. XV—XVI. Liturgische Fragmente mit Noten.

77. Nr. 282. Folio, Perg. saec. XV—XVI. (Hüpsch 540, 430). Missa in agenda pro mortuis. — Praefationen mit Noten. — Canon, das Paternoster mit Noten. — Glorias mit Noten. — Prachthandschrift mit Miniaturen der Cölner Schule, Initialen und Rändern in Arabesken. Mit dem Wappen des Stifters.

78. Nr. 847. Folio, Perg. saec. XV—XVI. (Hüpsch?) Antiphonarium Cölner Bistums.

79. Nr. 879. Quart oder Kleinfolio, Perg. saec. XV—XVI. (Hüpsch 150, 205). Ohne Einband. Chorpsalter Cölner Bistums mit Kalender, gemischt aus einem Pergamentdruckwerk (Missaltype zu 23 Zeilen ohne Pag., Cust. und Sign. mit rubricierten Initialen; schwerlich bekannt) und Ms. Die Notensysteme sind in den Druck eingeschrieben, nicht gedruckt.

80. Nr. 860. Folio, Perg. saec. XV—XVI. Chorpsalter des Dominikanerordens mit defectem Kalender. Vielleicht aus Wimpfen.

81. Nr. 856. Folio, Perg. saec. XV—XVI. (Hüpsch 620, 143). Graduale Cölner Bistums mit Noten.

82. Nr. 852. Folio, Perg. saec. XVI. (Hüpsch, 420, 230). Chorbuch. Pro dominis senioribus in latere decani. Hunc librum R. D. Guilielmus Fitzerus Marcoduranus canonicus et thesaurarius colleg. S. Cuniberti Coloniae suo aere comparavit, in eo multos psalmos, hymnos propria manu scripsit, atque anno 1642, moriens eundem pro animae suae refrigerio d. ecclesiae S. Cuniberti legavit. Requiescat in pace. Amen. Am Anfange ein Register der Psalmen in dem Bande auf Papier: Index Psalmorum in hoc libro per R. D. Guilelmum Fitzerum Marcoduranum colleg. S. Cuniberti canonicum presbyterum coëmpto ad. d. ecclesiae usum per eundem aptato et testamento eidem pro dominis senioribus canonicis in latere decanali legato contentorum confectus per me Joannem Philippum Mockel Marcoduranum I. V. B., choriepiscopum etc. anno 1643. Lector pro utrinsque anima deum oret. Mit einem Anhange von Antiphonen, Vespern und Hymnen.

83. Nr. 957. 12°. Papier und Perg. saec. XVI. Liber monasterii sancti Alexandri martiris in Grasschap. Agende mit der Marien- und Allerheiligenlitanei (mit Noten).

84. Nr. 352. Folio, Perg. saec. XVI. (Hüpsch 23, 43). Blatt 1 Votivbild, unten steht: Venerabilis viri D. Joannis Ruhe sedis apostolice accoliti et divi Friderici terci Ro. imp. capellani filius legittimus Daniel Ruhe eiusdem apostolice sedis prothon, divi Maximiliani Cesaris

capellani et apud Agrippinam edis divi Andree decanus hunc ei librum ... (mehrere Worte verrieben, vielleicht ist zu lesen: psalterium hymnariumque) . . . pio veroque religionis respectu libenter donavit dicavitque anno supra millesimum quingentesimum octavum sexto idus Septembris. Prachthandschrift. Enthält: Officium defunctorum. — Messe für Verstorbene (Requiem) bis feria VI. — Am Ende eine Miniatur; knieender Stifter mit dem Prothonotariatshut zu Füfsen bei einem Kruzifix. — Canon missae vom Stillgebet nach dem Sanctus bis Ende der Messe. — Missa pro defunctis (andre Hand). — Gebete für Abgestorbene bei der Beisetzung. —

85. Nr. 29. Grofsfolio, Perg. saec. XVI. Antiphonar mit Noten. Prachthandschrift mit Initialen, 53 Blatt. Am Ende: Scriptus iste liber per fratrem Adamum Bollinger conventualem monasterii in Stain anno 1558. Damit ist wohl Kloster Stein O. S. B. am Bodensee gemeint. (Unter den Cimelien.)

86. Nr. 839. Folio, Perg. saec. XVI. (Hüpsch 344, 42). Totenofficien. — Praefation (gewöhnliche) mit Noten. — Rückseite ein Kupferstich von P. Querradt. — Canon bis zum Ende der Messe, das Paternoster mit Noten. — Officium auf Charsamstag, Weihe des neuen Feuers, der Osterkerze, des Wassers, alles mit Noten.

87. Nr. 844. Folio, Papier, saec. XVI. (Hüpsch 149, 689). Antiphonar Cölner Bistums. Am Ende eine Sammlung von Kyrie's, Gloria's, Sanctus und Agnus dei sowie das Credo.

88. Nr. 878. Folio, Perg. saec. XVI. (Hüpsch 518, 232) Blatt 1r rot: Anno millesimo quingentesimo duodecimo completus est liber iste purificacionis beate Marie virginis et orate pro datore istius libri. Amen. Antiphonarium Cölner Bistums. Prachthandschrift mit farbigen Initialen und Rändern (Blumenstücke). Am Ende der Hymnus: Te matrem dei laudamus wie in Ms. 850, welche Hs. mit 878 viel Ähnliches hat.

89. Nr. 3190. Folio, Papier, saec. XVII. Responsorium und Antiphonarium mit Noten.

90. Nr. *1186*. Klein 8vo Papier saec. 18. Processionale monastico Benedictinum pro choro Seeligenstadiensi. Mit Noten. 62 Blatt.

91. Nr. 843. Perg. folio, saec. XVII. 13 Blatt, aus Cöln. —

Missa pro defunctis. — Darin Blatt 1v: In memoria D. P. Venraedt Coll. Propitiare, quesumus, domine famulorum tuorum Andreae prepositi et sacerdotis et aliorum amicorum suorum animabus et presta, ut qui dictus Andreas de tuis donis in hoc loco pervigili cursu nomini tuo hec preparavit obsequia: perpetua cum sanctis tuis perfrui mereantur

letitia. Per. — Secreta. Hanc oblationem, quesumus, domine celesti benedictione prosequere et concede, ut ad salutem Andreae prepositi et aliorum amicorum proveniat, cuius Andreae in hoc loco stipendiis nostra tibi servitus congregata sacrificiis ministrat. Per. — Complenda. Percepta domine communio singularis animae famuli tui Andreae sacerdotis et aliorum amicorum sit semper salutaris, sitque ei aliisque amicis suis, quesumus, domine salutare remedium, quod in hoc loco tibi divini servitii dictus Andreas preparavit obsequium et nobis famulis tuis temporale subsidium. Per.

Blatt 7 eingeklebt, Pergamentdruck ohne Pagina und Custodes, mit der Signatur C j. aus einem Missale, mit Noten, zweispaltig, 10 Zeilen, zwei Präfationen enthaltend. — Schlufsschrift: Missale hoc dedit ecclesiae S. Cuniberti (in Cöln) *Guilielmus Fitzerus* canonicus presbiter anno 1631 mit dem Monogramm G. F. M. —

92. Nr. 2913. Folio, Papier, saec. XVII. 4 Blatt. *J. Duguet.* Lied: Salve salve sacra dies Ludovici. Auf Landgraf Ludwig v. Hessen

92a. Handschriftlicher Anhang mit Noten an dem Drucke: Gesangbuch christlicher Psalmen und Kirchenlieder, Herrn Dr. Martinii Lutheri etc. Dresden 1622, quarto: Ein Schön Osterliedt:

Heut Triumphiret Gottes Sohn,
Der vom todt ist erstanden schon
Alleluia! Alleluia! etc. — 30 Verse.

93. Nr. 2907. Folio, Papier, saec. XVII. 8 Blatt. Dancket dem Herren, dan Er ist freindlich und seine Güte wäret Ewiglich: ex psalmo 107: à 5. vocibus. Canto, alto, basso, cum duobus instrumentis et basso continuo. Dem Durchleichtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herren Herren Georgen Landgraven zu Hessen, Graven zu Catzenelnbogen, Dietz: Ziegenhain, Nidda, Ysenburg vnd Büddingen. Meinem Gnedigen Fürsten vnd Herrn vnterthänigst vnd gehorsambst dedicirt vnd offerirt Durch *Georgium Arnoldi* musicum. In der Vorrede meldet der Autor, dass er, verwichener Weynachts Zeit einen lateinischen Dialogum: „Surgite pastores" à 12. vocibus von hirauss naher Darmstatt meinen Musikalischen fleifs der Composition vnderthänig verspieren zu lassen dedicando gehorsambst überschickt, welcher dan auch gnädig von mihr acceptirt vnd dem Capellmeister in Gnaden anbefohlen worden, selbigen in der Kirchen zu musiciren vnd hören zu lassen. Bittet wie der Kapellmeister es habe, um den Tisch bei Hof. O. Datum.

94. Nr. 2908. Folio, Papier, saec. XVII. 8 Blatt. Ein Lied vff des Durchleüchtigen Hochgebornen Fürstenn vnnd Herrn, Herrn Ludwigen

des Jüngeren Landgraven zu Hessen Fürstlichen Taufnamen gesteldt, vnd componirt jre F. G. damit zusangen. Durch Irer F. G. vnderthenigen *Christoff von beeckh* Capelmeister. Text mit dem Acrostichon Ludwig: Lasst uns Gott loben allzumahl etc.

95. Nr. 2906. Folio, saec. XVII. 6 Blatt. Harmonia gratulatoria illustrissimo et celsissimo principi ac domino domino Philippo landgravio Hassiae, comiti Cattimeliboci, Deciae, Zigenhainii et Niddae, domino suo clementissimo quinque vocibus variegatis composita strenae loco cum felicissimi novi anni augurio subiectissime devota, decantata ac dedicata a *Johan. Andrea Autumno* (= Herbst) Noribergensi chori musici praefecto. actum Butzbachii anno Christi 1616. — Text: „Laus Jovae veterem vivi" etc. —

96. Nr. 2912. Folio, Papier, saec. XVII. 8 Blatt. Psalmus Davidis 57. illustrissimo celsissimoque principi ac domino domino Philippo landgravio Hassiae, comiti Cattimelibocorum, Deciae, Zigenhainii et Nidae, domino suo clementissimo, in felix novi anni auspicium humilissime 6. vocibus elaboratus ab illustrissimi principis ac domini domini Ludovici landgravii Hassiae etc. chori musici praefecto *Joh. Andrea Herbst*, Norimbergensi. 1621. Text: „Paratum cor meum" etc. —

97. Nr. 2903. Folio, Papier, saec. XVII. 8 Blatt. Symphonia musicalis strenae loco illustrissimo celsissimoque principi ac domino domino Philippo landgravio Hassiae, comiti Cattimelibocorum, Deciae, Zigenhainii et Niddae etc. domino suo clementissimo sex vocibus composita ac dedicata, autore illustr. celsissimique principis ac domini domini Ludovici Landgravii Hassiae etc. chori musici praefecto, *Johanne Andreâ Herbst* Noribergensi. Darmstadii die 30 mensis Januarii anno Christi 1622. — Text: Spes mihi sola deus etc. —

98. Nr. 2902. Folio, Papier, saec. XVII. 7 Blatt. Concentus musicalis ex psalmo Davidis 122. in natalem illustrissimi celsissimsque principis ac domini domini Philippi Landgravii Hassiae, comitis Cattimelibocorum, Deciae, Zigenhainii et Niddae etc. domini sui clementissimi quinque vocibus elaboratus cum basso centinuo pro organo ab illustrissimi principis ac domini domini Ludovici landgravii Hassiae etc. capellae magistro *Johanne Andrea Herbst* *) Noribergensi. Darmstadii die I. mensis Maii Anno 1622.

*) Nach einer handschriftlichen Notiz Ph. Walthers im Kataloge war Herbst um 1587 in Nürnberg geboren, bekleidete von 1615 an das Amt eines Kapellmeisters beim Landgrafen Philipp in Butzbach, dann von 1619 an das eines solchen bei Landgraf Ludwig V. in Darmstadt, 1628—1641 war er als Kapellmeister in Frank-

99. Nr. 2899. Folio, Papier, saec. XVII. 7 Blatt. Dass heilige Vatter Vnsser, in die Music gebracht, vnndt mitt 6. stimmen Componirt à *Johann Möllern* Hoff Organisten zu Darmbstadt. Anno 1612. —

100. Nr. 2911. Folio, Papier, saec. XVII. 6 Blatt. Der 150. Psalm, Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Hern Hern Philippo Landt Graffen tzu Hessen, Graffen tzu Catzen Ellenbogen, Dietz, tzigenhain vnd Nidda etc. tzu Gnedigem Gefallen in vnterthenigkeitt midt 5 stimmen gesetzett Durch *Johannem Riken* Westphalium J. H. F. G. bestelten Hoff-Organisten vnd Musicum. Anno 1617. Text: ‚Lobet den Herrn' etc. —

101. Nr. 2900. Folio, Papier, saec. XVII. 4 Blatt. Neuwe Teutsche Lieder vnd Gesenge midt kurtzweiligen Texten vnderlegtt vnd midt 4. 5. 6. vnd mehr Stimmen Componirt Durch *Johannem Riken* Lemgov. Westphalium F. L. H. bestelten Capellmeister vnd Musicum tzu Putzbach. Altus. Anno 1619.

102. 2901. Folio, Papier, saec. XVII. Paraphrasis brevis et perspicua super psalmum 45. In solemnitatem nuptialem illustrissimi et inclyti principis ac domini, domini Philippi landgravii Hassiae, comitis in Catzenelenbogen, Dietz, Ziegenhain et Nidda etc. domini sui clementissimi necnon illustris et generosae comitissae ac dominae, dominae Annae Margarethae comitissae in Diepholdt et Brunckehorst dominae in Borckelohe etc., dominae suae clementissimae epithalamii loco octo vocibus composita et humillimae observantiae ergo exhibita Butisbachii Wetteraviae 29a Julii Anno Christi 1610. ab illustris. celsitudinum eorum chori musici directore *Johanne Schotto* notario Caesareo publico. Rückseite Verse: ‚Cantica laeta' etc.

103. Nr. 2905. Folio, Papier, saec. XVII. 7 Blatt. Cantio Hiobis, quam a se numeris harmonicis 5. voc. modulatam illustrissimo et celsissimo principi domino domino Philippo lantgrafio Hassiae, comiti Catimelibocorum, Deciae, Zigenhainii et Niddae etc. principi optimo maximo domino suo clementissimo D. D. D. devotissimus clientelus *Jacobus Syntz* iuris candidatus. Text: Ich weifs, dass mein Erlöser lebt! etc.

104. Nr. 2929. Sechs Bände in quer 4⁰ und quer 8⁰, saec. XVII. Nr. 1. Italienische Lieder: Voi stelle che siete la pompa etc.

---

furt am Main, 1641—1650 solcher in Nürnberg, kehrte von da nach Frankfurt zurück und lebte noch 1660. (Nach meinen dokumentarischen Quellen ist er 1588 geboren, war schon 1623 Kapellmeister an der Barfüfserkirche in Frankfurt am Main und dann 1647 städtischer Kapellmeister in Frankfurt am Main. Eitner.)

Nr. 2. Französisches Lied. Si mon coeur autrefois etc. 2 Blatt. — Deutsche Lieder, teilweise für Laute: Ach warumb thut man lieben etc. — Amor ach hör mich etc. — Nun muss ich recht bekennen thuen' etc. — Höchlich werde gezwungen ich etc. —

Nr. 3. Air francois zu vnterthänigsten Ehren vnndt wünschung eines glückseligen, Fried vnnd Freuden (reichen) Newen Jahrs Der Durchleuchtigen, Hochgebornen Fürstin vnndt Frawen Frawen Sophiae Eleonorae Landgräfin zu Hessen Grävin zu CatzenElnbogen, Dietz, Zigenhain, Nidda, Ysenburg vnnd Büdingen, Meiner gnädigen Fürstin vnnd Frawen Componiert durch E. F. G. Unterthänigsten Diener *Jacob Walther* Capellmeister. Text: ‚Princesse plus belle' etc.

Nr. 4. Heft. Menuetts, Gavotten und Ähnliches enthaltend. Auf dem Deckel: Susanna Elisabetha Kuweydt. — Am Ende auch Lieder und Choräle.

Nr. 5. Lautenbuch Queroktav.

Nr. 6. desgleichen, kl. queroktav.

105. Nr. 2904. Folio, Papier, saec. XVII. 6 Blatt. Harmonia musica quatuor vocum composita in honorem et gratiam nec non observantiae signum dedicata illustrissimo et celsissimo principi ac domino domino Philippo Hassiae Landgravio comiti Catimelibocorum, Deciae, Zigenhaniae et Niddae etc. principi ac domino suo clementissimo etc. Exercitium musices est sensus initii vitae aeternae. Authore *Georgio Weinero* Erphordiano, musico. Autograf. O. Datum. Text: ‚Philippe princeps Mecenas alme inter' etc.

106. Nr. 2897. Quer Quart, Papier, saec. XVII. Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Cavotten, auss vnderschiedlichen Tonen mit sonderbahrem fleifs von der Lauten vnd Mandor auff das Spinet von Einem beedes der Lauten, Mandor vnd dess Clavier verständigen abgesetzet, Anno 1672, den 18. May. 28 Blatt.

107. Nr. 2898. Querquart wie oben. Fortsetzung von Nr. 2897 Neue Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Cavoten, vnnd Canarien mit sonderbahrem fleiss von der Anoetique und Lau(ten) auff das Clavier gesetzt: auff einem Spinet zu spielen. Anno 1674, den 1. February. — 15 beschriebene Blatt, Rest leer. —

108. Nr. 1235. 12°. Papier, saec. XVIII. Aus Seligenstatt (Hessen). Processionale mit Noten und dem Officium des hl. Marcellin und Peter als Patronen der Abtei Seligenstatt. —

109. Nr. 100. Klein Querquart. Papier, saec. XVIII. 6 Bände conform in grüne Seide gebunden. Stimmbücher ohne Text in Violin-

nnd Bassschlüsselnotation; 20 meist knrze Tonsätze, die für Oboe I und II, Corno I und II, tromba nnd Basso arrangirt sind.

110. Nr. 2519. Querquart, Papier, saec. XVIII. Alter Prachtband, auf dessen Vorseite: L'ordonnance pour la mussique (!) de la legion Corsse 1772. — Blatt 1r: Explication de Lordonnance de la musique de la Legion de Corsse principalement ponr les Tembours, (!) comme ils doivent battre les ronlements, les coups simples, les coups doubles comme ils sont dissinguer. Eingerichtet für I. n. II. Clarinette, I. nnd II. Horn, clarino principali, basson und Trommel.

111. Nr. 2520. Querfolio, Papier, saec. XVIII. Einband wie vorhergehende Nummer. Les aires ordinaires de la musique que l'on joue dans la messe des Corses, Premiere clarinette. — Les marches de la galenterie (!) de la legion de Corsse. I. Clarinette. — II. Clarinette. — Les aires ordinaires etc. wie oben. II. Clarinette. — Les marches de la galenterie (!) wie oben. I. Waldhorn. — Les aires ordinnaires etc. wie oben. I. Waldhorn. — Les marches etc wie oben. II. Waldhorn. — Les aires etc. wie oben. II. Waldhorn. — Les marches etc. wie oben. I. Bass. — Les aires etc. wie oben. I. Bass. — Les aires etc. wie oben II. Bass. —

112. Nr. 3008. Querquart, Papier, saec. XVIII. Kurtze Verfassung, wie Ein Musikalisches Stück ohne fehler zu componiren sey. Gehörte dem *J. G. Gneust* Anno 1737. Mit Musikbeispielen. 82 Seiten. Am Ende: Finis. Deo soli gloria. Descripsit C. Bohm. Stempel L. (udwig). —

113. Nr. 3007. Quer Quart, Papier, saec. XVIII. Unterricht von einigen doppelten Contrapuncten von *Johann Theil.* Mit Musikbeispielen. 2 Blatt und 44 pag. Seiten. Am Ende: Deo soli gloria, descripsit J. W. Wunderlich Guelpherbüti. 1714. — Stempel L.(udwig).

114. Nr. 3302. Folio, Papier, saec. XVIII. Teil von Legipontins bibliothecae Benedictinae apparatus ichnographicus, welche Arbeit 1740 in Cöln im Drucke erschien. Materialiensammlung zu diesem Drucke, welcher über die Benedictinerschriftsteller, darunter viele Musiker handelt. Der Band umfasst nur A-L. —

115. Nr. 2755 (Alfteriana Nr. 55). Quarto, Papier, saec. XVIII. Druckschrift: R. P. Oliverii Legipontii etc. dissertationes philologico-bibliographicae, in quibus de adornanda et ornanda bibliotheca, de manuscriptis, libris rarioribus, archivis in ordinem redigendo veterumque diplomatum criterio, deque rei nummariae ac musices studio. Norimbergae 1746. 327 Seiten. Handexemplar des Verfassers, durch-

schossen mit Nachträgen von 1757—1758 als Vorarbeit einer neuen Ausgabe des Buches gesammelt.

116. Nr. 2204. Folio, Papier, saec. XIX. 4 Hefte (conform) *Albrecht*, kurze Tonsätze, harmonisirt für Principal, Clarino I. und II. und Tympano.

117. Nr. 2295. Querfolio, Papier, saec. XIX. Recitative cavatina aus der Oper: Tancred von Rossini. Singstimme mit Pianofortebegleitung. 55 Seiten.

Ein Verzeichnis von Abhandlungen

über allerlei die Geschichte der Musik betreffende Themen in wissenschaftlichen Werken und historischen Zeitschriften.

Gesammelt von **A. Quantz.**

(Schluss.)

Die Künstler Thomas und Joseph Lang:
Beiträge zur Geschichte, Statistik u. s. w. von Tyrol nnd Vorarlberg, hg. von Mersi n. A. I. Innsbruck 1825.

Charles Auguste Lis, compositeur de Musique:
Nécrologie nniverselle du XIXme siècle. III. 1846 p. 244.

Der berühmte Tonsetzer Antonio Lotti, von A. Schmid:
Österreichische Blätter für Litteratur und Kunst, hg. von Schmidl. Wien 1845. Nr. 75 f.

W. A. Mozart:
Magazin der Biographien denkwürdiger Personen der neuern und neuesten Zeit. III. Quedlinburg 1817. Seite 409.

Joh. Phil. Rameau, von Spieker:
Der Biograph. VIII. 1809.

J. Chr. Hr. Rinck:
Hormayr's Archiv für Geographia, Historia etc. XXIV. 138.

Erinnerungen an Franz Schubert, von Mayrhofer:
Daselbst 1829. Nr. 16.

Biographie des grofsen Tonkünstlers Abt Georg Joseph Vogler, von Frölich:
Unterfränkisches Archiv. VIII, 2. 1845. Anhang.

Joh. Dismas Zelenka, böhmischer Tonkünstler:
Jahrbücher des böhmischen Museums für Natur, Länderkunde n. s. w. I. Prag 1830.

Niccolo Zingarelli:
Annali civili del regno delle due Sicilie. XXVIII. Napoli 1837. p. 134.

Theater in Hannover 1680:

Beiträge zur Geschichte des Braunschweig-Lüneburgischen Hauses und Hofes, von C. E. v. Malortie. IV. Hannover 1864.

Ähnliches:

Neues vaterländisches Archiv. Lüneburg 1828.

Händel in Hannover:

Zeitschrift des histor. Vereins für Niedersachsen. Hannover 1885. — Vgl. hierzu den „Hanoverschen Courier" vom Juli 1886 (Händel's Berufung nach London.)

NB. Die letztgenannten Mitteilungen über die Hofmusik zu Hannover und Celle um 1700 (wichtig wegen Händel und Bach) sind auch wiedergegeben in der Deutschen Musiker-Zeitung, Berlin 1883. 1885. 1886.

Fernere **Biographien der Tonkünstler** sind zahlreich enthalten in:

Schlichtegroll's Nekrolog (Georg **Benda**, Franz **Neubauer** u. s. w.). Neuer Nekrolog der Deutschen (Karl **Benda**, Konzertmeister in Berlin, L. **Berger**, G. W. **Fink**, Aut. **Gersbach**, K. **Guhr**, J. N. **Hummel**, **Kiesewetter**, **Mendelssohn**, **Salieri**, **Thibaut**.)

Zeitgenossen (Ch. **Burney**, **Angelica Catalani**, **Forkel**, **Mehul**, **Metastasio**, **Meyerbeer**, K. M. v. **Weber**).

Mitteilungen.

* Durch die Gefälligkeit des Herrn J. Hess in Ellwangen habe ich die *Lettione seconda* von *Ganassi* 1543, über den Violone kennen gelernt (siehe M. f. M. 20, 18). Das Buch in kl. quer 4° umfasst 36 Bl., signiert A 1—4 bis J 1—4. Der Violone besteht in einem Contrabasso, einem Tenor, Alto und Soprano. Der Contrabass geht vom großen F bis zum eingestrichenen a und zwar im Modus ♮ durus vom großen F bis kleinen d. Im Modus ♭ molle vom kleinen (?) bis eingestr. a. Der Modus musica ficta (finta) hat b es ♭f vorgezeichnet. — Der Tenor geht vom kl. c — a' — e''. Im Modus ♮ durus vom kl. c — a' und im Modus ♭ molle vom kl. g — e''. Der Canto reicht vom kl. g — b'' und zwar im Modus ♮ durus vom kl. g — e'', im Modus ♭ molle bis ins b''. Es giebt Instrumente mit 6, 5, 4 und 3 Saiten. Über die Stimmung sagt er: Der Tenor steht vom Bass eine Quart und der Soprano eine Quint vom Tenor (oder Alto-Alto und Tenor scheint gleichbedeutend zu sein, da er vom Tenor nirgends getrennt wird) höher. Andere Stimmung: Der Tenor und Alt stehen vom Bass eine Quint entfernt und der Sopran eine Quart. Dritte Stimmung: Der Tenor steht eine Quart vom Bass und der Sopran eine Quart vom Tenor entfernt. Die Notation geschieht auf 6 Linien, auf denen die Zahlen 2. 3. 4. 5. 7. 0 und ein senkrechter kurzer Strich geschrieben werden. Was die Punkte vor den Zeichen und Zahlen zu bedeuten haben ist mir nicht klar geworden. An Musikbeispielen ist das Buch sehr arm. Von der Viole sagt er, dass sie 4 oder 3 Saiten hat. Die Tabulatur sieht ähnlich aus. Bis zu einer Erklärung der Letzteren habe ich es nicht gebracht.



Wie mir Herr J. Hess mitteilt, will er das Werk durch Facsimilierung vervielfältigen. Ein Unternehmen was sehr dankenswert wäre.

* Der Verein für klassische Kirchenmusik in Stuttgart unter Leitung von Herrn Prof. Dr. *Faißt* hat auch im vergangenen Winter sich wieder vorzugsweise der Pflege der älteren Kunstschätze gewidmet. Das erste Konzert bestand aus gröſseren Instrumental- und Vokalwerken von *Bach* und *Händel* und das zweite aus 20 kleineren Vokalsätzen mit und ohne Begleitung aus dem 16. und 17. Jahrhundert, darunter auch ein Orgelsatz von *Giovanni Maria*. Die Gesangsätze gehörten Isaac, Goudimel, Palestrina, Verovio, Eccard, Hassler u. a. an. Den Schluss bildete eine Cantate von Pachelbel, für Chor, Solo und Orgel. Breslau und Stuttgart bilden im groſsen deutschen Reiche die einzigen Pflegestätten älterer Tonkunst, denn in Berlin findet sie nur durch die Bemühungen des Herrn Prof. Dr. *Spitta* an der Hochschule für Musik eine zwar wirksame Pflege, doch dringt davon wenig ins Publikum, da die Aufführungen einen privaten Charakter tragen.

* Dr. Alfr. Chr. *Kalischer*: Musik und Moral. Ein kulturhistorischer Essay. (in Deutsche Zeit- und Streitfragen, Flugschriften zur Kenntnis der Gegenwart. Neue Folge, 2. Jahrg. Heft 14 und 15. Hbg. 1887 J. F. Richter. 8°) Eine sehr interessante und zeitgemäſse Abhandlung, die mit groſser Belesenheit die Aussprüche alter Schriftsteller und Fürsten über Musik und ihre moralische Wirkung zusammenstellt. Besonders überraschend ist der Ausspruch des 2200 Jahre vor Christi lebenden chinesischen Kaisers Tschun. Kaiser Tschun übergab die Pflege und Bewachung der Musikausübung dem Musiker Quei. Als er ihn in seinen Dienst berief, schrieb er ihm unter anderm: Musik ist Ausdruck der Seelenempfindung — ist nun die Seele des Musikers tugendhaft, so wird auch seine Musik edlen Ausdrucks voll sein und die Seelen der Menschen mit den Geistern des Himmels in Verbindung setzen. — Auſser einigen musikhistorischen Irrtümern, die auf dem Gebrauche älterer Lehrbücher beruhen, oder aus neueren untergeordneten Werken entnommen sind, ist die Schrift sehr beachtenswert und wirft treffende Schlaglichter auf das neueste Musiktreiben.

* *Leo Liepmannssohn* Antiquariat in Berlin W, Charlottenstr. 63. Katalog 65, enthaltend die Musik- und hymnologische Bibliothek des verstorbenen Prof. *Franz Commer*, 680 Werke: Theorie, Geschichte, Biographie und praktische Musik des 16. bis 19. Jahrhunderts, darunter viele Seltenheiten und brauchbare Nachschlagewerke. Der Katalog ist mit groſser Sorgfalt ausgearbeitet.

* Hierbei 1 Beilage: Katalog der Bibliotheken in Freiberg i./S. Bogen 3.

* In Nr. 5 der Monatshefte lese man Seite 60 Nr. 3 und 61 Nr. 10 Polonus statt Polorus.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 7.

Zwei Schriften von Conrad von Zabern.

(Mitgeteilt von **Jul. Richter.**)

(Schluss.)

II. Die Anweisung zum guten Choralgesange,

diese zweite Abhandlung Conrads von Zabern, trägt die Überschrift: *De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum opusculum rarissimum novissime collectum anno dni Mcccclxxiiij.* (Über die Art und Weise des guten Choralgesanges seitens einer Mehrheit von Personen: ein sehr seltenes, neuerdings verfasstes Schriftchen, im Jahre des Herrn 1474.)

Bei Panzer tom. IV p. 105 Nr. 274 ist dieser Traktat nur erwähnt; bei Hain Nr. 11450 ist derselbe kurz, bei G. Fischer, Seltenheiten 3. Lief. S. 122 ff. eingehender beschrieben. Nach letzterem ist der Druck ein unverkennbares Produkt der Presse von *Peter Schöffer* in Mainz. Der Text ist mit Paulustypen, die Überschrift des Ganzen, welche den Titel bildet, sowie die Überschriften der einzelnen Abschnitte sind mit Bibeltypen gedruckt. Das Format ist in Quart; die Zahl der Blätter 14, nämlich ein Blatt Vorrede (auf der Rückseite des ersten Blattes stehend), 11 Blätter Abhandlung (die letzte Seite leer) und 2 Blätter Zugaben (je eine Seite jedes Blattes bedruckt). Auf die volle Seite kommen 30 Zeilen. Der Text ist rubriciert. Blattzahlen, Signaturen und Custoden sind nicht vorhanden. Die Nennung des Druckers und des Druckortes fehlt. Das Papier ist

stark und weiſs. Es trägt nach G. Fischer das Wasserzeichen des kleinen Ochsenkopfes mit dem gestielten Kreuze in sich, wovon auch in dem Baseler Exemplare etwas zu bemerken ist. Letzteres befindet sich zwischen Handschriften des 15. Jahrh. in einem Sammelbande, welcher aus einem Dominikaner-Kloster stammt.

In der hier folgenden Inhaltsangabe sind die bisweilen weitschweifigen Darlegungen des Verfassers gekürzt, und nur einzelne Abschnitte in freier, doch sinngemäſser Übersetzung wiedergegeben.

Die Vorrede,

beginnend „*Causa quare sequens opusculum*", legt die Gründe dar, aus denen dieses Werkchen vor tausend andern des Druckes für wert geachtet worden sei. Der hier behandelte Gegenstand komme einem allgemeinen Bedürfnisse der Kirchen- und Schulmänner entgegen. Derselbe falle in das Bereich aller Ordensleute, welche in Konventen zusammenleben und den Gottesdienst mit Gesang verrichten. Der Gegenstand gehöre in den Berufskreis aller Weltpriester und Kleriker an Kollegiatkirchen, sowie aller Geistlichen an Pfarrkirchen, welche letztere wenigstens an Festtagen von Amts wegen zu singen haben; nicht minder aller Schulrektoren und ihrer Gehilfen, sowie aller Schüler, welche einmal dem Kirchendienste sich widmen wollen. Nach Lesung dieser Schrift werden die Lehrer fortan besseren Gesangunterricht erteilen und ein in dieser Kunst tüchtigeres Geschlecht heranziehen können. Denn es sei in der That ein unberechenbarer Schaden, dass die Regeln eines guten Gesanges den Schulrektoren bisher so unbekannt geblieben sind, indem hierin die Ursache der Erscheinung liege, dass unzählige Priester bis heute dessen unkundig sind, ja dass sie oft auf guten Pfründen sitzen und dabei schlecht singen.

Die Abhandlung

beginnt, nach der bereits angeführten Überschrift des Werkes, mit den Worten „*In favorem totius cleri*" und sagt behufs der Überleitung zur Sache, der Verf. habe diese kleine Schrift zu Gunsten, Ehren und Frommen der gesamten Geistlichkeit abzufassen und drucken zu lassen sich entschlossen. Er wolle Klerikern, die sonst vielleicht recht tüchtig sind, aber in ihrer Jugend durch Unwissenheit der Lehrer die ästhetische Seite des Kirchengesanges nicht kennen gelernt haben, Gelegenheit bieten, das Versäumte nachzuholen. Hierauf giebt der Verf. die Übersicht des Inhaltes seiner Schrift, indem er sechs Erfordernisse für den guten Choralgesang aufstellt.

Man müsse nämlich

1. *concorditer* (einmütig) singen,
2. *mensuraliter* (im gehörigen Zeitmaße),
3. *mediocriter* (in mittlerer Tonhöhe),
4. *differentialiter* (mit Unterschied),
5. *devotionaliter* (andächtig) und
6. *satis urbaniter* (fein, gebildet).

Der erste Punkt sei die Grundlage aller andern, der letzte die künstlerische Vollendung der übrigen. Mancher meine, er könne schon singen, wenn er die Tonstufen von einer Note zur andern richtig und fertig zu treffen imstande sei; allein zum guten Singen gehöre mehr. Zwar möge jemand einwerfen, vor allen Dingen müsse ein Mensch doch überhaupt erst singen lernen, und es sei verkehrt, die Regeln des guten Gesanges vorzutragen, ohne auch nur mit einer Note in die Anfangsgründe der Kunst einzuführen. Hierauf erwidert der Verf., seine Schrift richte sich an Männer, welche bereits in der praktischen Ausübung des Kirchengesanges stehen, aber ohne viele Mühe und Zeitverlust in dieser Kunst sich zu vervollkommnen wünschen. Wer dagegen eines elementaren Unterrichts bedarf, den verweist der Verf. auf seine sonstigen einschlägigen Arbeiten, oder ladet ihn zu den Vorlesungen über Musik ein, welche er stets zu halten bereit sei, wenn eine genügende Anzahl von Zuhörern sich finde. Hierauf bespricht er der Reihe nach die angeführten sechs Erfordernisse, und zwar das letzte am ausführlichsten, indem er hier die bequemste Gelegenheit findet, über die im Kirchengesange herrschenden Unsitten und Unschönheiten sich frei auszusprechen.

1. Das einmütige Singen besteht darin, dass die Stimmen aller einzelnen Sänger in jedem Augenblick gleichmäßig und gleichzeitig fortschreiten, so dass keiner vorauseilt und keiner zurückbleibt. Der Verf. verweist hierbei auf das Beispiel der Engel, welche in der Christnacht mit einmütiger Stimme sangen, sowie auf den Gesang der drei Männer im feurigen Ofen, welche je einen Mund und also drei Stimmen hatten, und doch mit einem Munde und einer Stimme Gott lobten. Als Hilfsmittel zur Erreichung eines pünktlichen Zusammensingens, zumal wenn die Zahl der Sänger groß und der Aufstellungsraum weit ist, empfiehlt der Verf. das gegenseitige Achtgeben der Singenden aufeinander.

2. Zum Singen im gehörigen Zeitmaße ist nötig, dass man den Zeitwert der Noten genau innehalte und nicht die eine länger dehne als die andre. Hierin wird sehr häufig gefehlt, namentlich

dadurch, dass man oft die höher liegenden Töne ungebührlich lang zieht.

3. Die Wahl einer mittleren Tonhöhe für jeden Gesang ist darum ratsam, weil in einer Mehrheit von Personen es stets solche giebt, denen entweder das zu hohe oder das zu tiefe Singen beschwerlich ist, und deren Mitwirkung der Chor alsdann teilweise entbehren muss. Es kommt besonders darauf an, dass der Vorsänger in geeigneter Tonlage anstimme, und namentlich dann mit Urteil und Vorsicht hierin verfahre, wenn eine Melodie über die Anfangsnote bedeutend — um 8 oder 9 oder mehr Tonstufen — hinauf oder unter dieselbe herab geht.

4. Mit Unterschied singen heifst, die Erfordernisse des betreffenden Gottesdienstes und der kirchlichen Zeit gebührend beachten. Dies geschieht a) durch die Wahl eines verschiedenen Zeitmafses, b) durch Anwendung einer verschiedenen Tonhöhe.

Zu a. Im allgemeinen ist an hohen Festen in sehr getragenem, an Sonntagen und einfachen Festen in mittlerem, an Ferialtagen in kürzerem Zeitmafse zu singen. Eine solche Abstufung hat gute Gründe für sich sowie die Autorität des Konzils von Basel.*) Auch hier kommt es auf den Vorsänger an, der sogleich beim Anstimmen das innezuhaltende Zeitmafs bemerklich zu machen hat. An einem und demselben Tage singe man das Hochamt mit gröfserer Feierlichkeit als die Privatmesse; und beim Zusammentreffen verschiedener liturgischer Beziehungen auf den gleichen Tag muss das *officium de festo* feierlicher und langsamer, dagegen das *officium de feria* in schnellerer Bewegung ausgeführt werden.

Zu b. An freudigen Festen wähle man eine etwas höhere Tonlage, welche jedoch die mittlere Lage nicht allzu sehr überschreitet. Im Totenamt, sowohl in der Messe als den Vigilien und den Vespern, singe man in tieferem und ernsterem Tone.

5. Zum andächtigen Singen gehört

a) dass jeder Sänger sich streng an die Noten halte, wie sie dastehen und wie sie von den frommen Vätern überliefert sind; dass man also nicht einzelne Noten in mehrere zerlege; oder in die Oberquinte, Unterquarte oder eine andre Konsonanz überspringe; oder gar nach Art eines *discantus* von den vorgeschriebenen Noten abschweife. Alle solche Abweichungen stören die Andacht der Zuhörer und bringen leicht Verwirrung in den Chor.

*) Fand statt vom J. 1431 bis 1449.

b) Während des Gesanges ziemt es sich, dass die Sänger, wenn es nötig und hergebracht ist, ihre Häupter entblöfsen oder andächtig neigen, sowie zu gehöriger Zeit die üblichen Kniebeugungen verrichten.

c) Man gebrauche im Gottesdienst keine Melodieen, welche nicht von den frommen Vätern überliefert, sondern von den Dienern des Teufels eingeführt worden sind. So haben manche Schulrektoren, ich weifs nicht wem zu Gefallen, sicherlich aber dem Teufel zum Dienst, irgend welche Melodieen weltlicher Lieder entlehnt und lassen dieselben über den Texten des *Gloria,* des *Credo,* des *Sanctus* nnd des *Agnus* singen. Hierdurch wird nicht blofs den Christgläubigen grofses Ärgernis bereitet, sondern es werden junge und fleischlich gesinnte Leute auch verleitet, weniger an das Reich Gottes, als vielmehr an das Tanzhaus zu denken, wo sie dergleichen Singweisen gehört haben.

6. Die feine und gebildete Weise der Gesangsausführung hat ihren Namen von *urbanus* (städtisch) und *urbanitas,* im Gegensatze zu *rusticus* (bäurisch) und *rusticitas,* weil in der Regel die Stadtleute feinere Manieren an sich haben als die Landleute. Nun ist freilich der Mensch von Natur mit so vielen Rusticitäten behaftet, dass es unmöglich ist, sie alle aufzuzählen; aber die bemerkbarsten und am häufigsten vorkommenden sollen hier der Reihe nach genannt werden, behufs ihrer Vermeidung; denn man kann das Schlechte nicht vermeiden, wenn man es nicht erkennt. Auch wird zu solcher Vermeidung fleifsige Selbstprüfung nötig sein, welche ja in allen nnsern Agenden vorgeschrieben ist, sowie Gewissenhaftigkeit und Treue. (Citat aus Jeremias 48: Verflucht sei, der des Herrn Werk lässig thut.) Wer also schön und erbaulich singen will, der gehe nie nnaufmerksam und nnbedacht heran, sondern prüfe sich selbst und seine Stimme; so wird er um so eher die Unschönheiten vermeiden, welche jetzt aufgezählt werden sollen.

a) Die erste Unsitte ist die Anfügung eines h an Vokale in Worten, die gar kein h haben; so z. B. in Kyri-e e-leison, wo man unzählig oft singen hört he he he, nach Art der Metzger, wenn sie ihre Hammel auf die Weide treiben. Ebenso hört man tausendfach ein ha ha, ho ho in Worten, welche durchaus kein h in sich haben. Das kann man füglich nicht ein feines und gebildetes Singen nennen, sondern ich bezeichne das als „bäurisch“.

b) Eine zweite Unart (jedesmal *rusticitas*) ist das Singen durch die Nase, welches die Stimme sehr unschön macht. Und da unter

den verschiedenen körperlichen Organen, welche bei der Hervorbringung der menschlichen Stimme mitwirken, die Nasenlöcher nirgends mit aufgezählt werden, so ist es ein nicht geringes Zeichen von Bildungsmangel, wenn jemand nicht zufrieden ist mit dem Munde und den sonstigen natürlichen Werkzeugen, sondern die Stimme durch die Nasenlöcher hervorbringt.

c) Eine andre bäurische Manier ist das undeutliche Aussprechen der Vokale, wodurch der Gesang für die Zuhörer unverständlich wird. Hierin sind die meisten Kleriker zu tadeln, denn sie singen als ob sie Brei *(pulmentum)* im Munde hätten, und machen zwischen *e* und *i*, zwischen *u* und *o* kaum einen Unterschied. So habe ich anstatt *Dominus vobiscum* (Der Herr sei mit euch) oft singen hören *vabiscum;* anstatt *Oremus* (Lasst uns beten) *Aremus* (Lasst uns ackern), so dass ich zu den Nächststehenden sagte: „Nein, ackern wollen wir jetzt nicht." Und in der That, von Frankfurt bis nach Coblenz, und von da wieder bis gen Trier habe ich häufig die Wahrnehmung gemacht, besonders bei Schülern, dass sie die Laute *e* und *i* nicht deutlich aussprechen und nicht klar voneinander unterscheiden. Hiervon sollten billig die Rektoren sie täglich abgewöhnen, damit sie diesen Fehler nicht bis ins Alter beibehalten.

d) Eine andre Unsitte ist die, den Ton eines Vokals, der unter einer Reihe von Noten auszuhalten und somit lang zu dehnen ist, nicht in seiner Identität zu bewahren, sondern während des Singens zu ändern und mannigfach zu variieren. Das klingt sehr schlecht; und doch ist dieser Fehler sehr allgemein, wie man das täglich wahrnehmen kann.

e) Ein sehr übles Zeichen von Bildungsmangel ist das garstige Herauf- oder Herunterziehen im Gesange. Das eine wie das andre ist um so häſslicher, je bemerkbarer es sich macht, weil es dann in hohem Grade störend ist. Denn es verdirbt den richtigen Gesang der andern, gleichwie eine missgestimmte Saite den ganzen Ton eines Clavicords. Wer diesen auffallenden Fehler an sich hat, sollte lieber des Singens sich gänzlich enthalten, bis er Abhilfe geschafft hat; und das darf nicht versäumt werden, solange noch Hoffnung auf Abhilfe vorhanden ist.

f) Eine andre üble Angewohnheit ist das heftige Herausstoſsen und Herauspressen der Stimme, welches die Schönheit und Lieblichkeit des Gesanges in hohem Maſse beeinträchtigt. (Citat aus dem Propheten Micha Kap. 2: *Cantabitur canticum cum suavitate.)* Ich kenne Personen, welche vor andern im Gesange wohl unterrichtet

sind, aber durch jenen Fehler all ihr Singen verderben, wie sehr sie auch überzeugt sind, dass sie gut singen. Es ist ihnen nie angedeutet worden, wie tadelnswert jene Manier ist.

g) Eine besonders auffallende Roheit (immer *rusticitas*) ist es, wenn man die hohen Töne mit starker Stimme, ja aus voller Lunge singt. Und namentlich wenn es von Personen geschieht, welche von Natur dicke, posaunenmäfsige Stimmen haben, so ist das eine grofse Störung für den ganzen Chorgesang und hört sich an, als ob einige Ochsenstimmen zwischen den Sängern sich befänden. Und dennoch habe ich es in einem namhaften Kollegium gehört, dass Sänger mit vollen, dicken Stimmen in den hohen Tönen dermafsen aus Leibeskräften schrieen, dass man meinte, sie wollten die Chorfenster zersprengen oder aus ihren Fugen rücken. Ich muss gestehen, dass ich über dieses ungebildete Wesen mich nicht wenig gewundert habe und dadurch veranlasst worden bin, den folgenden kleinen Reim zu machen:

Ut boves in pratis,
*Sic vos in choro boatis.**)

Um diesen Fehler vollständiger einzusehen, muss man wissen, dass, wer schön und verständig singen will, seine Stimme in dreifacher Abstufung zu gebrauchen hat. Die tiefen Töne sind aus voller Brust, die mittleren mit mäfsiger Kraft, die hohen mit zarter Stimme zu singen. Und dieser Wechsel darf nicht plötzlich, sondern muss allmählich eintreten, je nach dem Gange der Melodie. Wer anders verfährt, handelt unverständig, er sei wer er wolle. Nehmen wir ein Beispiel. Jedermann weifs, dass eine Orgel, gleichviel von welchem Umfange, verschiednerlei Pfeifen in sich hat, grofse, mittlere und kleine, und dass die grofsen nicht blofs tiefer, sondern auch voller, die kleinen nicht blofs höher, sondern auch dünner und zarter klingen. Der Mensch nun hat nicht so viele Pfeifen in sich, sondern blofs eine Luftröhre, durch welche die Stimme hervorgebracht wird; und dieses eine Organ muss alle jene verschiedenen Abstufungen zur Darstellung bringen. Welch eine Urteilslosigkeit ist es nun, dies durch einen stets gleichförmigen Gebrauch eines und desselben Organs bewirken zu wollen! Auch das Monochord hat nur eine Saite von durchgehends gleicher Stärke; dennoch giebt sie Töne sehr verschiedenen Charakters von sich, Töne von vollem, mittlerem und zartem Klange, je nach

*) Deutsch etwa so: Gleichwie auf der Wiese die Rinder,
So brüllt ihr im Chore nicht minder.

der Tonlage. Warum sollte nun der Mensch nicht dieser Saite nachahmen und seine Stimme mannigfach abbeugen können? Jene Unsitte verunziert erstlich den Gesang; sodann ermüdet sie den Sänger; drittens macht sie heiser und zum Singen unfähig. Denn die Luftröhre *(arterea)* ist ein zartes Organ und wird leicht verletzt bei gewaltsamer Behandlung, zumal durch starkes Singen hoher Töne; wogegen man beim zarten Singen derselben, aufser der Vermeidung der gerügten Übelstände, den Vorteil hat, bedeutend höher singen zu können, als bei unnatürlicher Anstrengung der Stimme.

h) Eine andre Unart ist die, zusammengehörige und einander entsprechende liturgische Gesänge in ganz verschiedener Tonlage zu intonieren, zumal wenn ohne Beschwerung des Chors eine Übereinstimmung leicht innegehalten werden kann. Dies findet seine Anwendung z. B. auf das *Kyrie* und das *Gloria in excelsis* mit dem *Et in terra.* Es wäre sonst nicht einzusehen, weshalb in den Choralbüchern gewisse Melodieen des Kyrie mit bestimmten Singweisen des Gloria in Verbindung erscheinen. Wenn aber nach geendigtem letztem Kyrie der Celebrant das Gloria in einem Tone anstimmt, der zum Kyrie gar nicht passt, während er ohne seine und des Chors Beschwerung sehr wohl die entsprechende Tonlage hätte beobachten können, so ist das in der That bäurisch. Und doch habe ich es unzählig oft gehört, selbst bei solchen religiösen Orden, welche Reformen eingeführt haben, dass der Fungierende ganz nach Belieben, als ob er das Kyrie gar nicht gehört hätte, das Gloria in einem ganz anderen Tone anstimmt; oder dass der Chordirigent, als hätte er das Gloria nicht gehört, das *Et in terra* in durchaus abweichender Tonlage einfallen lässt. Ich muss gestehen, dass solche Unziemlichkeiten mich mehr als einmal in der Andacht gestört und mir den Gedanken nahegelegt haben, den ich wohl auch aussprach: Was für Grobiane sind doch diese Mönche! *(Quales grobiani sunt isti monachi).* — Ebenso müssen Antiphon und Psalm in Tonhöhe einander entsprechen, und auch hier sind liturgisch-musikalische Anordnungen getroffen, um dem zu Hilfe zu kommen.

i) Eine andre Unschönheit ist das zu schläfrige Singen, ohne Leben und Empfindung, gleichwie ein altes Weib stöhnt, das dem Tode nahe ist, so dass man eher ein Seufzen als ein Singen zu hören glaubt. (Citat aus einer Predigt des heil. Benedictus). Man muss eben beide Extreme vermeiden, zu lautes Schreien und zu mattherziges Singen, gemäfs dem alten Sprichwort:

zu lutzel*) vnd zu vil
verdirbt al spil.

k) Endlich sind noch die unpassenden Körperhaltungen beim Singen zu rügen, als da sind: nicht still stehen, sondern sich von einer Seite zur andern bewegen; den Kopf zu sehr in die Höhe heben; denselben beträchtlich zur Seite neigen; den Kopf auf die Hand stützen; den Mund schief auf die Seite ziehen; denselben nicht weit genug öffnen u. s. w. All dergleichen ist zu vermeiden, damit solche, die das sehen, nicht zum Lachen anstatt zur Andacht gereizt werden.

So sind also die sechs Punkte der Reihe nach abgehandelt. Möchten alle, die dies Schriftchen lesen, es zu Herzen nehmen, so dass sie von Tage zu Tage im Singen sich vervollkommnen, da sie über die richtige Art und Weise eines guten Gesanges nun vollständiger unterrichtet sind als je zuvor. Mir hat es keine geringe Mühe verursacht, das alles in guter Ordnung und in so klarer Schreibweise für die Einfältigen auseinanderzusetzen, zum allgemeinen Nutzen und Frommen für die Kirche; und ich wünsche, dass alle, welche dieser meiner Arbeit in Zukunft sich freuen werden, den Allerhöchsten für mich, Conrad von Zabern, bitten mögen. Amen. *(. . . . cupiens ut pro me conrado de Zabern exorent altissimum omnes qui his meis laboribus gaudebunt in futurum. Amen.)*

Hierauf folgen auf zwei einzelnen Blättern zwei Zugaben, deren erste im Baseler Exemplar vorausgebunden ist, während die zweite der Abhandlung nachfolgt.

Erste Zugabe.

De psalmodia irreprehensibiliter perficienda. (Über die untadelhafte Ausführung des Psalmengesanges.) Zur Erzielung einer guten Chorleitung sind für diesen speziellen Gegenstand die sechs besprochenen Erfordernisse noch nicht ausreichend, sondern es müssen für denselben, welcher quantitativ den Hauptinhalt der sieben kanonischen Horen ausmacht, noch folgende Regeln beachtet werden, deren die kirchlichen Personen grofsenteils sehr zu bedürfen scheinen.

1. Der folgende Vers darf nicht schon begonnen werden, ehe der vorhergehende zu Ende ist.
2. In der Mitte des Verses versäume man nicht, eine angemessene Pause zu machen.

*) lützel: wenig, klein.

3. Man spreche im Singen nicht die Worte, sondern die Silben aus. *(Non dictionaliter sed potius syllabaliter legatur.)*

4. Der Schweife (*caudae*, Ausspinnungen) in der Mitte und am Ende der Verse enthalte man sich gänzlich.

5. Das Zeitmafs ist durchgehends gleichmäfsig festzuhalten, mit Ausnahme der ersten Silbe des Verses, welche etwas zu dehnen ist.

6. Man singe weder zu schleppend noch zu eilig, doch verfahre man hierin mit Unterschied, je nach den Erfordernissen der kirchlichen Zeiten.

7. Man versäume nirgends, den einen Chor mit dem andern in gehörige Übereinstimmung zu setzen.

8. Einem merklichen Herunterziehen ist auf jede Weise vorzubeugen, damit es nie nötig werde, in höherem Tone von frischem anzufangen.

9. Für richtiges Anstimmen ist Sorge zu tragen.

Wer über diese Gegenstände eingehenderen Unterricht wünscht, der säume nicht, die Vorlesungen Conrads von Zabern zu besuchen, welche derselbe zur Ehre Gottes stets zu halten bereit ist, wenn eine genügende Anzahl von Zuhörern sich findet.

Zweite Zugabe.

De modo irreprehensibiliter legendi in choro quidquid uni soli legendum committitur. (Über die untadelhafte Ausführung des Einzelgesanges im Chore.) Die bisher gegebenen Anweisungen müssen, falls nicht der ganze Chorgesang verdorben werden soll, auch in diesem dritten Punkte noch ergänzt werden; daher auch hierüber noch ein kurzer Unterricht.

1. Das Unisono ist, aufser den Zeilenschlüssen, durchgehends gut innezuhalten.

2. Auch wo keine eigentlichen Ruhepunkte sind, mache man an passenden Stellen kleine Einschnitte im Vortrage behufs des Atemholens *(suspiria)*.

3. Man spreche die Worte vollständig, klar und deutlich aus und deklamiere silbenmäfsig ohne Übereilung.

4. Die Schweife in den Pausen und den Versschlüssen lasse man gänzlich beiseite.

5. Man ziehe weder herauf noch herunter, sondern bleibe im richtigen Tone.

6. Man verrichte das alles mit lebhafter, doch nicht schreiender Stimme.

7. Der Vortrag sei weder zu schleppend noch zu hastig.

8. Vom Zeitmafse weiche man weder in den Zeilenschlüssen noch aufser denselben erheblich ab.

9. Die Schlussfälle darf man nicht stärker als das übrige, oder gar mit einer gewissen Heftigkeit vortragen.

Durch Beachtung dieser neun Punkte werden unzählige Verwirrungen im Chor vermieden werden.

Wiederholtes Anerbieten zu eingehenderem Unterricht über diese Materien, wobei der Verf. abermals seinen Namen nennt.

Die hier skizzierten beiden Schriften geben einen interessanten kleinen Ausschnitt aus einem Kulturbilde der damaligen Zeit. Einzelne Züge des Bildes herauszuheben, oder gewisse Detail-Zeichnungen mit Bemerkungen zu versehen, würde den Zweck dieses Aufsatzes überschreiten. Die Schilderungen der gewöhnlichen Unarten, wie sie im Gesange hervortreten und unausgesetzt zu bekämpfen sind, werden noch heut ihren Wiederhall finden in der mühevollen Amtserfahrung jedes Gesanglehrers. Der Musiker, der Chorallehrer, der Musikhistoriker werden aus dem Ganzen sowie aus einzelnen Bemerkungen ihre Schlüsse ziehen, wenn auch nur für Kleinigkeiten. Ich trage hier nur nach, was ich an litterarischen Notizen sonst noch gefunden habe.

Was *Gerber*, ält. Lex., *Fétis* und *Becker* unter dem Artikel „Zabern" zu sagen wissen, ist bekannt. *Panzer* vol. IX p. 538, unter *Moguntia* Nr. 15, nennt eine Schrift: *Ars bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum laudem dei resonantium, edita per magistrum Jacobum Zabern. Subjungitur Devotus et utilis sermo de modo dicendi septem horas canonicas.* Titelbild, den heil. Martinus darstellend. Am Ende des ersten Traktats: *Ars bene cantandi . . . nunc revisa per florentium diel Spirensem, et impressa per Fridericum hewman civem Moguntinum, die 3. Mensis Novembris Anno Dni 1509 12mo.* Dabei verweist Panzer auf *Theoph. Sinceri (Schwindelii)* Neue Nachrichten v. alt. u. rar. Büch., VI. Stück p. 337. Letztere Schrift, auf welche auch Gerber u. a. sich berufen, ist mir nicht zugänglich gewesen. *G. Fischer* a. a. O. giebt bei Nennung der neueren Ausgabe der betr. Schrift dieselben Notizen wie Panzer; ebenso *Joh. G. Th. Grässe*, Lehrbuch einer Litterärgesch., 2. Abteil. 2. Hälfte 1842, p. 871, nur dass er, wie auch Gerber, das Jahr 1500 nennt. Dass Gerber und Fétis München als Druckort angeben, beruht vielleicht auf einem Missverständnis des Namens *Moguntia* (Mainz).

Die Klärung dieser verschiedenartigen Angaben, die Feststellung ob Jakob Zabern mit Conrad identisch ist oder nicht, die Ermittelung der Person des *Florentius Diel von Speyer*, sowie die sonstigen geschichtlichen Folgerungen, welche aus den hier beschriebenen beiden Schriften und aus der späteren Ausgabe der zweiten Schrift, falls letztere sich irgendwo findet, gezogen werden können, muss ich den Musikhistorikern von Fach überlassen.

Totenliste des Jahres 1887,

die Musik betreffend.*)

Abkürzungen für die citierten Musikzeitschriften:

Bock = Neue Berliner Musikztg.
Guide = Le Guide mus. Bruxelles, chez Schott frères.
Lessmann = Allg. deutsche Musikztg. Charlottenburg.
Ménestrel = Le M. Journal du monde music. Paris, Heugel.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschrift f. Musik. Lpz. Kahnt.
Ricordi = Gazetta music. di Milano.
Signale = S. f. die Musik. Welt. Lpz. Senff.
Wochenbl. = Musikal. W. von Fritzsch in Lpz.

Alborghetti, Dr. Federico, Musikschriftsteller, st. im Sept. zu Bergamo.

Aloe, Giuseppe d', ehemaliger Musikmeister und Flöten-Virtuos, st. 28. Febr. (8. März nach Signale) in Macerata, 86 J. alt.

Alquen, Dr. Friedrich A. E. d', Komponist und Pianist in London, st. 18. Juni ebd., 77 J. alt.

André, Johann August, Besitzer der Musikalienhandlung in Offenbach a/M., st. 29. Oktober ebd., 71 J. alt.

Andrée, Karl August, Musikverleger in Frankfurt a/M., st. 15. Febr. ebd., 81 J. alt.

Apt, Anton, Gründer und Direktor der Gesellschaft Cäcilia in Prag, st. 27. (28?) Okt. ebd. (Bock 371. — N. Z. f. M. 499.)

Arostegui, Matias, Kapellmeister und Organist am Escurial, st. im Anfang des Jahres hochbetagt ebd.

Artot, Jean-Désire, Montagney, Vater der bekannten Sängerin, Hornist, Komponist und Lehrer am Conservatoir in Brüssel, st. 25. März zu St.-Jossé-ten-Noode bei Brüssel, 73 J. alt (Biogr. Guide 104. — Lessmann 127.)

---

*) Um Verbesserungen und Zusätze wird ein Jeder dringend gebeten.

Aubergat, . . . Orchesterdirigent, st. 15. März in Toulon durch Selbstmord.

Bacquié, Guillaume, Bassist, dann Theaterdirektor, st. im März zu Cette (Frankreich).

Barbieri-Nini, Mdme. **Marianna**, Sängerin, st. im Nov. in Florenz, hochbetagt. (Ménestrel 407.)

Battaglini, Emanuele, Komponist von Kirchenmusik, Contrabassist am Conservator. zu Genua, st. im Mai oder Juni ebd.

Beauce, Henri, Sänger und Violinist, st. im Sept. in Paris (Guide 240.)

Bellodi, Achille, Advokat, Komponist und Musikschriftsteller, st. im Mai zu Parma.

Bencich, Giovan Battista, Opernsänger, Tenorist, st. 28. Nov. in Bologna, 68 J. alt. (Ménestrel 416.)

Bianchi, Luigi, Musikverleger in Turin, trat unter dem Namen Strobl als Komponist auf, st. im Juni ebd., 39 J. alt.

Bombled, Constant, Lehrer der Musik, st. 28. April zu Matagne-la-Petite, 76 J. alt.

Borodin, Alexander Porfirievitch, Prof. der Chemie und anerkannter Komponist von Sinfonien, einer Oper u. a., geb. 12. Febr. 1834 in St. Petersburg, gest. 27. Febr. ebd.; fast jede Zeitung bringt andere Daten, obige nebst Biographie im Ménestrel 187 und N. Z. f. M. 142. Sonst noch im Le Guide 80. — Lessmann 99. — Bock 79.

Boulo, Jacques, Prof. am Conservatorium zu Toulouse, einst Opernsänger, st. im April ebd., 65 J. alt. (Guide 160. — Ménestrel 184 Biogr.)

Bozetti, Alberto, Sänger, st. 3. Mai in Mailand.

Brandus, Louis, Musikverleger, st. 30. Sept. in Paris (Guide 247. 263. — Ménestrel 320.)

Brehmer, Louis, 1. Violinist am Opernhause in Berlin und Dirigent bei den Subscriptionsbällen, st. 13. Januar ebd. (Todesanzeige.)

Brooman, Frl. **Hanna**, Komponistin und Lehrerin an der Kgl. Theaterschule in Stockholm, st. 7. Febr. ebd., 77 J. alt.

Brosig, Moritz, Komponist für Orgel und Kirchenmusik, Prof. an der Universität für Musik in Breslau, st. daselbst am 24. Jan.

Broughton, James, Organist und Orchesterdirigent, st. im Febr. in Leeds.

Capetti, Ugo, Musikschriftsteller, st. 15. Nov. zu Mailand, 44 J. alt. (Ménestrel 384. — Ricordi 369.)

Caportorti, Vincenzo, Komponist, st. im Mai oder Juni in Neapel.

Caracciolo, Luigi Maria, Komponist und Gesanglehrer, seit ca. 15 J. in London lebend, geb. 10. Aug. 1847 in Andria, gest. 22. Juli in London. (Ménestrel 320. — Ricordi 234, 237. — Musical World 599.)

Caretti, Francesco, Maestro di musica, st. im Nov. in Capodistria, 41 J. alt.

Cartellier, Fräulein **Gabrielle**, Sängerin, st. im März zu Paris. (Ménestrel: Cartelier 144.) (Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

Der einstige Hofprediger der am 6. Juni 1561 zu Torgau verstorbenen Herzogin Katharina zu Sachsen, geb. Herzogin zu Mecklenburg, Mag. Caspar Füger*), hatte vier Söhne, darunter einen, Namens Caspar. Dieser besafs ein entschiedenes Talent als Dichter und als Komponist. Auf der Fürstenschule zu Meifsen 1575 bis 1580 gebildet, wurde er nach beendigtem Studium dritter Lehrer, später Konrektor an der Kreuzschule zu Dresden, wo er am 24. Juli 1617 als Diakonus an der Kreuzkirche verstorben ist.**) Einem Schreiben des Vaters an den Kurfürsten August zu Sachsen (Dresden 21. Februar 1879) entnehme ich, dass der Sohn auf der Landesschule „gut Gezeugnis" erlangt hatte und er „inter promovendos ad stipendia mit aufgezeichnet" war.***) Schon damals hatte Caspar jr. sich als Komponist versucht. Sein Vater überschickte dem Landesherrn ein fünfstimmiges Gebet, in welches die Worte aus dem letzten Gebete der Herzogin Katharina: Nu wil ich an meinem lieben herrn Christo hangen bleiben, wie eine Klette, denn wo er ist, da werde ich auch im ewigen leben sein" eingewebt waren, Worte, die August einst selbst gehört hatte.†) Leider habe ich vergeblich nach dem Notenmanuskripte geforscht. Ein anderes, vom Jahre 1580, ist jedoch auf uns gekommen. Es liegt demselben ein Text aus Psalm 37 zu Grunde, ist vierstimmig und beginnt mit den Worten: „Et puer ipse fui" etc. Damals überreichte der Komponist auch mit einem lateinischen Schreiben (3. Id. Dec.) dem Kurfürsten August ein lateinisches Gedicht (Sententia Platonis ex lib. II. de republica) in 48 Verszeilen. Dasselbe liegt bei der Komposition. Dr. Th. Distel.

*) Von Weber: Arch. für Sächs. Gesch. VI, 32. Er hatte ein krankes Weib und befand sich 1583 in bedrängter Lage (K. S. Hpt. St.-Arch.: Loc. 7440 Schrifften u. s. w. 1583 und 1580 Bl. 38).

**) Kreyssig: Afraneralbum 1876 S. 52.

***) K. S. Hpt. St.-Arch.: Loc. 10405 Schrifften u. s. w. 1579/80, Bl. 101 ff. Einen zweiten Sohn Christoph wünschte der Magister an Caspars Stelle auf dieselbe Schule zu bringen.

†) Erwähnt werden dieselben auch in der Leichenpredigt Selneccer's auf Kurfürst August († 11. Februar 1586); der geistliche Liederdichter Simon Graf hat sie in sein Kirchenlied: Christus der ist mein Leben u. s. w. aufgenommen. In den heutigen Texten des Liedes sind sie jedoch nicht mehr enthalten. (Stichart: Galerie d. Sächs. Fürstinnen, 1857, S. 245 und von Weber: l. c. S. 34).

* *Wilhelm Brambach:* Die Reichenauer Sängerschule. Beiträge zur Geschichte der Gelehrsamkeit und zur Kenntnis mittelalterlicher Musikhandschriften. In Zweites Beiheft zum Centralblatt für Bibliothekswesen. Leipzig, Otto Harrassowitz 1888. 8°. 43 pp. mit 1 Taf. Facsimile. Die Abhandlung zeichnet sich durch grofse Klarheit in der Darstellung aus; sie ist das Resultat der vollständigen Beherrschung des Stoffes. Die Theorie der mittelalterlichen Musik wird dem Leser in einer knappen übersichtlichen Form geboten und die Verdienste der Reichenauer Schule, an deren Spitze Hermannus Contractus steht, an ihrer Lehre nachgewiesen. Die Musiklehre befand sich am Ende des 10. Jahrh. in einem solchen Wirrwarr, der aus dem Vermischen der altgriechischen Tonlehre mit dem christlichen Tonsystem entstanden und mit einer solchen Fülle toten Wissens und arithmetischer Spitzfindigkeit überschüttet war, dass es selbst jetzt noch, wie der Herr Verfasser p. 5. sagt, trotz unsrer vorzüglichen Hülfsmittel, eine wahrhaft abschreckende Aufgabe ist, die gelehrte Spreu von dem wenigen brauchbaren Korn zu sondern. Diesem Wirrwarr suchten nun einige thatkräftige Musiker, deren Namen meist unbekannt geblieben, schon seit dem 10. Jahrh. entgegen zu wirken und diesen schloss sich im elften auch Hermannus an. Die Tabelle S. 8/9 giebt ein sehr anschauliches Bild der Leistungen jedes Jahrhunderts. Interessant ist die Beachtung, wie auch damals Theoretiker und Praktiker verschiedene Wege gingen. Schon in der Periode des einstimmigen Gesanges war es schwierig, bei manchen Gesängen die Tonart zu erkennen und die Lehrer ermahnen daher immer wieder möglichst viel Gesänge auswendig zu lernen. Die Melodieschritte waren in allen Tonarten dieselben und nur Anfangs- und Endton sowie der ambitus, d. i. der Umfang jeder Tonart, dienten als Erkennungszeichen. Beobachtete der Komponist nun keins dieser Zeichen, und liefs seine Fantasie allzu frei walten, so standen die Gelehrten ratlos vor dem Gesange. Richard Wagner würde uns heute in ähnliche Gefahren bringen, wenn unser Tonartensystem mit dem Harmoniesystem nicht im engsten Zusammenhange stände. Beginnt heute einer in A und schliefst in B, so bedürfen wir keiner tiefsinnigen Erklärung, sondern wissen ganz genau, dass der Komponist die Tonalität unberücksichtigt liefs und seiner Fantasie mit oder ohne Absicht einen zu freien Spielraum einräumte. Die alte Zeit war schlimmer daran: Ohne feste Tonzeichen, mit Tonarten die sich von einander nur durch den ambitus unterschieden, lag die Gefahr sehr nahe Melodieen zu erfinden, die geradezu unverständlich waren, da sie sich keinem Gesetze anschlossen. Der Herr Verfasser beginnt seine Abhandlung mit dem Hinweise auf die Leistungen des Bischofs Ambrosius und Gregor des Grofsen und bezeichnet dieselben als nicht wesentlich von einander verschieden. Beweise für und gegen diesen Ausspruch zu bringen sind kaum möglich und doch bezeichnet die Tradition die ambrosianischen Gesänge als so abweichend von den späteren, dass die Päpste sogar ein Verbot dagegen erliefsen. Diese Abweichung soll darin bestanden haben, dass sie nicht auf dem rein diatonischen Geschlechte fufsten und ferner die Gesänge reichlich mit Verzierungen versahen. Demnach müsste man also annehmen, dass die Einführung des diatonischen Geschlechts — im alten Sinne aufgefasst — erst von Gregor ausgegangen sei und man vor ihm sich noch der griechischen Gesangsweise bediente. Es wäre wohl der Mühe wert, aus den alten Schriftstellern die hierauf bezüglichen Stellen in ihren Schriften auszuziehen und sie quellengemäfs der Öffentlichkeit zu übergeben.

* Ein Instrumenteninventar des Stiftes Kremsmünster, aufgenommen im Jahre 1747 durch Josef Kinniger und Ignatius Dansky, Musiker des Stiftes. Das

erste Verzeichnis umfasst diejenigen Instrumente, die vor 1739 bereits vorhanden waren. Es sind dies 4 Clavicymbola seu Instrumenta, 17 Violinen (darunter Hieronymi Cremonae 1623, Jakob Stainer 1655, 2 Antoniy et Hieronymi Cremon. 1619, di Francesco Amati di Cremona 1640), 2 halb Geigl, 1 Schallmey-Geigl, 6 Violen, 2 Fagott Geigen, 2 Violae d' Amour, 4 Violettae di Gamba, 2 halb Gambae, 3 ganze Gambae, 4 Bassetle, 1 Bariton, 4 Violon, 2 Theorben, 1 Harfe, eine groſse und kleine Laute, 1 Chythara, 2 Mandorae, 6 alte und 6 neue Trompeten, 4 Waldhörner, 3 Cornettin, 1 groſser cornett, 3 cornett Mutti, 12 Hautboen unterschiedlichen Tons, 2 uralte Hautboen, 11 Fagot, 2 Buchsbaumerne Clarinett, 4 Bass-Flauten, 1 baar buchsbaumene und 1 baar von dem gemeinen Holz ordinari Flauten, 1 baar Englischen tons, 1 baar ex A, 1 baar Alt Flauten, 1 baar ganz elfenbeinerne Flettl, 3 Flute traversier, 1 schwegelpfeifen, 4 Krumbhörner, 1 Cymbl von Stahel, 1 altes Clavicordl, 2 liegende Positiv, 3 stehende Positiv, 1 Regal, 2 baar Paucken und 7 Posaunen. Von 1739—47 wurden an Instrumenten angeschafft: 2 Violinen von Joh. Blasius Weigerth von 1723 und 1743, ein neues Bassetl, ein neuer Violon (beide von Weigerth 1744 und 1746), ein extra gute Lauten von Achaz Stadlmann 1720, ein Clavicembalo, 2 Fagott, ein Fagott-Geige, eine Violine und eine Bratlgeige.

* Herr Musikdir. *C. Stiehl* teilt der Redaktion mit, dass sich die beiden Weisen in Böhme's Altdeutschem Liederbuch, Lpz. 1877, Nr. 401 und 402 in einem Einzeldrucke auf der Stadtbibl. in Lübeck befinden. Titel, Text, selbst Melodie bedürfen der Korrektur. Der Titel heiſst: Ein Lied für die | Landsknecht | gemacht: | Inn diesen Kriegsleufften nutz- | lich zu singen. Im Dennmarcker, oder im | Schweitzer- | thon. | Mense Augusto. | 15 (Signum) 46 ||

Die Melodie des Schweitzertons, welche die 2te ist, muss bei Böhme Nr. 401, Zeile 2, 1. Takt a h a, statt h h a heiſsen. Böhme's Takteinteilung ist ohne Symmetrie und wäre daher besser ohne Taktstriche wie das Original. Der Text der ersten Strophe ist orthographisch vielfach geändert und die Wiederholung des letzten Wortes falsch. Der letzte Vers heiſst „dich solchs nicht vnderstanden" | erstanden. Daher ist auch die Bindung g-c falsch. Das Gedicht hat 32 Strophen. Der Dennmarcker Thon ist der erste im Original (Böhme 402). Hier ist die Mitteilung der Melodie ohne Fehler, doch die Wiederholung des Schlusses „nicht vnderstanden" ist wie oben zu verbessern.

* Tijdschrift der Vereenigung voor Noord - Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel 3. 1. Stuk. Amsterdam, F. Muller & Co. 1888. Enthält die Fortsetzung des Lautenbuchs von Thysius, Tanzweisen enthaltend.

* Anfrage. Wann bediente man sich im gregorianischen Choral der schwarzen Mensuralnote, die wir heute die römische Choralnote nennen? Die frühesten Drucke am Ende des 15. Jahrh. bedienen sich der sogenannten Hufeisenschrift, die mit den Neumen sich in nächster Verwandtschaft befinden. Von den späteren katholischen Choralbüchern kenne ich erst Guidetti's Directorium, welches die römische Choralnote anwendet. Jedenfalls entnahm man die Form der römischen Choralnote der älteren Schreibweise der Mensuralnote und nicht umgekehrt, wie neuerdings behauptet wird: die Mensuralisten bedienten sich Ende des 15. Jahrh. zur Aufzeichnung ihrer Tonsätze der römischen Choralnote.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Freiberger Bibl. Bog. 4. Die Fortsetzung des Buxheimer Orgelbuchs folgt nächstens.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 8.

Gesuch des Peter Grecke um Verleihung einer Rathsmusikantenstelle.

d. d. Lübeck, Feb. 24. 1672. (Lübeckisches Staatsarchiv.)

(Mitgeteilt von **C. Stiehl.**)

Wohledle, veste, Grofsachtbare, Hoch- vnd wohlgelahrte, Hoch-Vnd wohlweise, Inbesonders Grofsgünstige Hochgeehrte Herren.

Ew. Wohl. Edl. Herl. Vnd Gsten sage vnterdienstliches fleifses hohen Danck, das dieselbe auf meiner Mutter hiebevoriges demüthigstes *suppliciren* Grofsgst. geruhen wollen, die Wiederbesetzung der erledigten Raths*musicanten*stelle aufzuschieben.

Wann ich dan bifs dahero von Jugendt auf in der *Music* Gottlob, *fundamentaliter informiret* bin, vnd nicht allein mein sehl: Vatter auff allerhandt *instrumenten*, sie haben nahmen wie Sie wollen, mich gründlich vnd fleifsig vnterwiesen; Sondern auch der Sehl. *Frantz Tunder*)* die Orgelkunst (deren Er wie bekannt eine sonderbahre Wissenschaft vnd *application* hatte) sambt der rechten *composition* mir dergestalt *fideliter* mitgetheilet, das Er meine wenige Persohn in seinem Letzsten, vor andern *recommendiret*, gestalt solche ohne üppigen Ruhm melde, vnd defshalb auff den Herrn *Cantorem* mich kühnlich beruffen kan; welche *orgel*kunst ich nachgehends

*) Organist an der St. Marienkirche zu Lübeck von 1641—1667.

aufserhalb Landes von *Italianern* mitt derer *manieren* zu *perfectioniren* fleifs angewandt. Im übrigen auch mich Jederzeit dahin befliefsen, das ich nicht nur bey Kunstpfeiffern mich auffhalten, sondern im Kurfl: Mecklenb: Güstrowische Schlofs Kapelle, drey Jahr; vnd nach der Zeit in Teutschlandt, Engellandt vnd Hollandt, bei vortrefflichen vnd *excellirenden* berühmten *Musicanten*, mir späth vnd frühe rechtschaffen sauer werden lassen, das ich was tüchtiges fassen vnd erlernen möchte, womit meine Hochgeehrte Obrigkeit meines lieben Vatterlandes mit ruhm auffwarten, auch inmittelfs anderen hinwieder etwas *fundamentales* lehren Könte; zu mahl mir wohlbekandt, das Ein WohlEdl. Hochw. Rath jederzeit zu dero Raths *Musicanten* Keine Kunstpfeiffer, sondern *Excellirende* an Herren vnd Fürsten Höfen berühmbte *Musicanten* und gute *componisten* vor andern bestellet hatt, welche dan zugleich, vermöge Ihrer Wissenschaft allerhandt *instrumenta*, auch die blase *instrumenten*, wenn es erfordert worden, gar leicht mitt zur Handt nehmen können. Allermafsen auch ich, ob ich gleich, auf dem *Clavier*, *violdegambe*, *Bafsviolone* vnd *violone*, alfs die heute zu tags allenthalben mehrest beliebeten *instrumenten*, mich sonderlich gegeben, dennoch keine scheu trage, so offt vnd vielmahl es erfordert wirdt, auf Posaunen, *quart* Posaunen, *Cornetten* vnd Flöten, alles dasjenige auch zu *praestiren*, was andere thun können und werden. Wie ich dann nicht allein schon vor sieben Jahren alhier auf den Chören in allen Kirchen, auf allerhandt Blase *instrumenten* mich nebenst Eines Hochw. Raths *Musicanten* gebrauchen lassen. Sonder auch bereits aufser Landes Unterschiedliche *discipulos*, auf dergleichen instrumenten, so wohl alfs andere vnterwiesen habe.

Vnd gelanget demnach an Ew. WohlEdl. Herl. vnd Gsten vnterdienstfleifsiges suchen Dieselben geruhen, bey bestellung der *vacirenden* Raths *Musicanten*stelle meiner zu Ew. WohlEdl. Herl. vnd Gsten Diensten mühesamb *conquirirter Music* Grofsgünstig beforderlich zu gedenken. Solche hohe Gunstgewogenheit werde vmb Ew. WohlEdl. Herl. vnd Gsten sambt vnd sonders, vermögens nach, vnter dienstwillfährigst zu verdienen nimmer ermüden, dieselbe Gottes Gnädige beschirmung getreulich empfehlend.

Ew. WohlEdl. Herl. vnd Gsten.
Unterdienstwilligst
gehorsambster
Peter Grecke.

Über den Instrumentisten Johann Gökeritz.

Meinem in einer der vorigen Nummern der Monatshefte erwähnten achtstimmigen Gesange von Johann Gökeritz' vom Jahre 1610 füge ich zur Person des Komponisten weitere Nachrichten an. D. d. Annaeburgi XIIII Cal. Junii 1596 stellte der Administrator Kursachsens, Herzog Friedrich Wilhelm, einen lateinischen Reisepass u. A. auch für Johann Kökeritz aus. Ich theile das Wesentliche des mir im Originale (K. S. Hauptstaatsarchiv: Locat 8299 Lateinische Pässe 159—1695 Bl. 1) vorliegenden Schriftstückes hier mit: „... *significamus, fideles nobis dilectos, praesentes harum literarum latores, Wilhelmum Guntherum et Johannem Kokericium, Dresdenses, juvenes ingenio acri et liberali praeditos, et, quantum aetas ipsorum fert, praestantes musicos, a parentibus et propinquis ea gratia in Italiam, omnium disciplinarum parentem, mitti, non solum ut artem suam, quam praeclare didicerunt, alibi exerceant, ex colant et augeant, verum etiam, ut exterorum mores cognoscant et peregrinas linguas addiscant.*"

Unterm 1. August 1612 wurde „Göckeritz" vom Kurfürsten Johann Georg I. zu Sachsen als Instrumentist und Musikus angenommen. Er bekam jährlich 200 Gulden Gehalt. Eine dem im Originale und mit Siegel auf uns gekommene Reverse (von demselben Tage) vorausgeschickte Abschrift des Bestallungsdekretes befindet sich in dem genannten Archive (Locat 4519 Reverse pp. 1603—39, Bl. A). Ueber seine erfolgte Verpflichtung berichtet auch Bl. 13b der Akten desselben Archivs: Nr. 570 Locat 32672.

Dr. Th. Distel.

Totenliste des Jahres 1887,

die Musik betreffend.

(Fortsetzung.)

Cass, Hugh, Komponist und Orchesterdirigent, st. im Nov. zu Marseille, 49 J. alt.

Cerimele, Michele, Komponist und Pianist, geb. 1806 zu Agnone (Campobasso), gest. 26. Febr. in Neapel.

Collet-May, Edouard, Gesanglehrer am Queen's College, geb. zu Greenwich um 1806, gest. im Febr. zu London.

Commer, Franz, Komponist von Kirchenmusik, Herausgeber alter Musikwerke und seit Gründung der Gesellschaft für Musikforschung deren Vorsitzender, st. 17. Aug. zu Berlin.

Conti-Millie, Mdme. **Lucia,** Sängerin, st. 25. Aug. zu Luzern 30 J. alt.

Coppini, Enrico, Komponist, st. im Nov. in Florenz.

Corbellini, Vincenzo, Violinist, geb. 6. Dez. 1825 zu Crema, gest. im Dez. zu Mailand. (Ricordi 424.)

Corona, Ranieri del, Opernkomponist, st. im Nov. zu Livorno.

Cottrau, Felice, Kritiker, Bruder des Komponisten Giulio, st. im Jan. zu Neapel, 57 J. alt. (Ménestrel 80.)

Couppey, Felix Le, Pianist, Lehrer am pariser Conservatoire, st. 5. Juli in Paris, nach andern in Versailles. (Ménestrel 256.)

Covin, Henry, Organist an der Kirche St. Honoré in Paris, st. im Nov. ebd., 44 J. alt. (Ménestrel 392.)

Cricca, Giuseppe, Komponist und Musiklehrer in Smyrna, st. im April ebd.

Curto, Gregorio, einst Sänger, dann Gesanglehrer, st. 20. Nov. in New-Orleans, 82 Jahr alt (geb. zu Tortosa in Spanien).

Dallari, Federico, Gesanglehrer am Liceo music. in Bologna, st. im Nov. ebd. hochbetagt. (Ménestrel 376.)

Deckner, Mdme. **Charlotte,** Violinistin, geb. 1846 zu Bittse in Ungarn, st. 25. Mai zu Lugos in Ungarn.

Dellannoy, Victor-Alphonse, Direktor der Musikschule in Roubaix (Frkr.), st. 20. Okt. ebd.

Depassio, Jean-Marie, Opernsänger, Bassist, st. im März zu Montmorency, 63 J. alt.

Diez, Frl. **Sophie,** Sängerin, st. 3. oder 4. Mai in München, 67 J. alt.

Dorrego, Pedro C., Guitarrenvirtuos, geb. um 1821 in der argentinischen Republik, gest. 27. Okt. zu Denver (Ver. St. Nord-Am.) Erfinder der 17saitigen Guitarre.

Dupuis, Michel, Gesanglehrer am Conservator. in Lüttich, st. 9. Mai zu Bressoux bei Lüttich, 65 J. alt.

Duschnitz, Marco, Tenorist, dann Gesanglehrer, 1827 in Ungarn geboren, ging vor etwa 30 Jahren nach Amerika und st. 12. Dez. in New-York.

Eckhoff, Paul (eigentlich Cohn), fürstl. Sondershaus. Hofpianist, st. im Sept. in London.

Ehrlich, Christian Friedrich, Pianist und Komponist, st. 31. Mai in Magdeburg, 77 J. alt.

Fahrbach, Anton, Orchestermitglied am Hofburgtheater in Wien, st. 2. Dez. ebd., 68 J. alt.

Fancelli, Giuseppe, Tenorist, st. 24. Dez. in Florenz, 53 J. alt.

Ferni, Antonio, Violoncellist, st. im Juli zu Turin.

Ferni, Francesca, einst Opernsängerin, st. im Jan. oder Febr. in Turin, 74 J. alt.

Fieraboschi, Giuseppe, Musiklehrer in Perugia, hinterliefs der Stadtbehörde ein Legat von 250000 Fr.; st. ebd.

Filippi, Dr. **Filippo,** Musikschriftsteller, st. 25. Juni in Mailand. (Ménestrel 248. — Ricordi 208.)

Filippi, Giuseppe de, Musikschriftsteller, st. 23. Juni zu Neuilly bei Paris. (Ménestrel 248.)

Fioravanti, Luigi, Buffonist, geb. 20 Dez. 1829 in Neapel, gest. 30. Dez. in Viterbo. (Ménestrel 32.)

Fischetti, Matteo Luigi, Komponist, Pianist und Gesanglehrer, st. Ende des Jahres (?) zu Neapel.

Fraschini, Gaetano, Tenorist, st. 24. Mai zu Padua (nach andern in Neapel.) Biogr. mit Porträt im Ricordi 192. — Biogr. von Pougin im Ménestrel 208.

Garnier, Edouard, Komponist und Musikschriftsteller, st. 11. Juli in Nantes. (Ménestrel 264.)

Germa, Maurice, genannt Cristal, Musikschriftsteller, geb. 1827 zu Narbonne, gest. im Juni zu Paris. (Ménestrel 224.)

Giannini, Mdme. **Rachele,** Witwe Basevi's, Sängerin, st. im Sept. in Erba.

Giehne, (nicht Gienne oder Ginne) **Heinrich,** Schüler Mendelssohn's, Hof-Musikdirektor in Karlsruhe (Baden), st. 1. Okt. ebd.

Goetze, Karl, Komponist und Orchesterdirektor, geb. 1836 zu Weimar, gest. 21. Jan. zu Magdeburg. Andere Ztschrft. schreiben: st. den 14. Jan., auch der 14. Dez. wird angegeben.

Goldberg-Strofs, Fanny, unter dem Namen Marini einst eine gefeierte italienische Sängerin, st. im Juni in Padua, 70 J. alt.

Gonzalez y Val, Eusebio, Flötist und Lehrer an der National-Musikschule zu Madrid, st. im Mai ebd.

Goulomy, Jerôme Louis, Violinist und Hofkapellmeister, geb. 22. Juni 1821 in Pernau (Livland), st. 18. Okt. in Bückeburg. (Privatnachricht.)

Graire, Alexis, Violoncellist, st. im Juli zu Paris.

Grandi, Giosia, Komponist, st. 11. Okt. in Pieve.

Greith, Karl, Kirchenkomponist und Kapellmeister an der Kathedrale in München, st. 17. Nov. ebd.

Grofse, Ed., Kammermusiker in Weimar, st. 26. April ebd., 64 J. alt.

Guarino, Michele, Violinist, st. im Nov. in Neapel, 85 J. alt.

Guyot, Léon, Orchesterdirigent, st. im Dez. in Paris, 44 J. alt.

Häser, Karl, Hofschauspieler in Kassel und Gesangs-Komponist, st. 16. (18.?) April ebd., 78 J. alt.

Haupt, C., Pianist, st. im Dez. in Danzig.

Hauser, Miska, Violinvirtuose und Komponist, st. 8. oder 9. Dez. in Wien. (Bock 419. Ménestrel 1888 p. 40.)

Hecht, Eduard, Komponist und Pianist, geb. 28. Nov. 1834 zu Dürkheim (Bayern), gest. 6. März zu Didsburg bei Manchester.

Henne, Miss **Antonia F.,** Contraltistin, geb. um 1850 in Cincinnati, st. 18. Juli in New-York.

Holland, Albert, Orchesterdirektor in Baltimore, st. 11. Febr. ebd.

Hüllweck, Ferdinand, Violinist, einst Konzertmeister an der Dresdner Opernkapelle, st. 24. Juli in Blasewitz b. Dresden.

Jacob, Georg, Kgl. Kammermusiker in Berlin, a. D., st. 22. April ebd., 78 J. alt.

Jäger, Franz, Kgl. Württemberg. Hofsänger a. D., Liederkomponist, st. 6./7. Okt. in Stuttgart, 66 J. alt.

Jamet, Louis, Bassist, st. 2. Nov. in Schaerbeek b. Brüssel, 55 J. alt (Guide 287.)

Jouret, Théodore, Prof. der Chemie zu Brüssel, Komponist u. Musikschriftsteller, st. 16. Juli im Bade Kissingen. (Biogr. Guide 191. — Ménestrel 293.)

Kalm, Adolf, Musikdirektor und Kirchenkomponist, st. 4. Aug. in Biberach, 63 J. alt.

Kinlock, Mdme. **Elise,** geb. Trautner, Sängerin, st. 11. Aug. in New-York. (Guide 216.)

Knight, John, (Joseph?) Philip, Prediger und Komponist von volkstümlich gewordenen Melodieen, geb. 26. Juli 1812 zu Bradford (Avon), gest. im Mai oder Juni zu Great Yarmouth. (Musical World 459.)

Koenen, Friedrich, Komponist von Kirchenmusik, Ehrendomherr, st. 6. Juli in Köln, 59 J. alt.

Krick, Emil, Pianist, ein Österreicher, der seit kurzem in Amerika lebt, st. 10. Sept. zu Hoboken. (Ver. St. Nord.-Am.)

Kriebel, Richard, Orchesterdirektor, st. 22. Febr. in Dresden. (Signale 328.)

Kufferath, Maurice, Musikschriftsteller, Redacteur des Guide musical, st. Ende April in Brüssel. (Ménestrel 173.)

Laforrestier, einst Gesanglehrer in Paris, st. im Aug. ebd. und vermachte sein grofses Vermögen jungen Damen, die auf der Bühne kein Glück haben.

Lambert-Masson, Madame (**Luise-Aglaé Masson**), Lehrerin am Conservator. zu Paris, geb. 10. Juni 1827 und gest. 26. Juli ebd. (Guide 200.)

Lange, Otto Heinrich, Direktor des Domchors in Hannover und Liederkomponist, st. 8 Nov. in Hannover (geb. 1821 in Bremervörde).

Lefort, Jean, Orchesterdirektor, lebte lange Zeit in Amerika und dann in Angers in Frankreich, wo er im Nov. st. (Ménestrel 368.)

Leiter, Dr. **Joseph**, Bezirkshauptmann in Innsbruck, Komponist für Männergesang, st. 9. Okt. ebd.

Leroy, Gustave, Tenorist, st. im Aug. zu Paris. (Ménestrel 294.)

Leroy, Léon, Musikkritiker, st. im Juli zu Paris, 50 J. alt.

Lévi, Isidor, Ochesterdirigent und Violinist, st. 6. Mai zu Lille, 40 J. alt. (Ménestrel 184.)

Lévy-Mennk, Michel, Violoncellist, st. 17. Juli zu Vincennes (geb. 7. Juni 1822).

Lind, Jenny, verheirat. Goldschmidt, einstige berühmte Sängerin, st. am 2. Nov. auf ihrer Villa Malvern-Wels in England.

Lindner, August, Violoncellist und Komponist, zuletzt am Theaterorchester in Stuttgart angestellt, st. 19. Aug. in Heidelberg.

Liquier, Gabriel, Komponist, Kritiker und Karrikaturzeichner, st. im Sept. in Paris.

Loretz, B., Organist, st. im April in Brooklyn, 57 J. alt.

Ludolffs, Otto Chrstn. Friedr., Komponist und Orchesterdirigent, geb. 24. April 1837 zu Lüneburg, gest. 23. Sept. zu Königsberg i./Pr.

Lüstner, Georg, Kapellmeister und Violoncellist in Wiesbaden, geb. 23. Sept. 1847 zu Breslau, gest. 21. April bei einem Besuche Berlins.

Macfarren, Sir **George Alexander**, Komponist und Direktor der Kgl. Musikakademie in London, st. 31. Okt. ebd., 74 J. alt. (Ménestrel 360. — Ricordi 365, Biogr. nebst einem sehr schlechten Porträt.)

Fortsetzung folgt.

Zur Bibliographie der Musikdrucke des XV. bis XVII. Jahrhunderts in der Darmstädter Hofbibliothek.

(Von **F. W. E. Roth**).

Die Musikgeschichte bedarf als jüngste der historischen Wissenschaften noch sehr der Materialiensammlung durch Bibliographie der vorhandenen Erzeugnisse der Tonsetzer und Theoretiker. Nur dadurch, dass fort und fort aus Bibliotheken Bekanntes aufs neue festgestellt, Unbekanntes erhoben, Zweifelhaftes gesichtet oder beseitigt wird, kann eine reale Biographie der Tonsetzer entstehen. Nur dadurch, dass die Musikalien einzelner Bibliotheken verzeichnet werden, entsteht ein genaues Bild der Literatur. Wird hierdurch auch manches mehrfach verzeichnet, und erscheint dadurch gleichsam überflüssig, so giebt dieses wiederum einen Anhaltepunkt für lokale Benutzung und die Verbreitung der Tonwerke. Jede Bibliographie von Musikwerken soll meiner Ansicht nach enthalten: typographisch und ganz kopierten Titel, Auszüge biographischer Art aus Widmungen und Vorreden, Formatangabe, Blatt- oder Seitenzahl oder Zahl der Signaturen der Papierlagen, um auch dem Käufer und Verkäufer bei Identifizierung zu dienen. Die Tonwerke bringen es mit sich, dass wir aus denselben den Autor meist nur von der musikalischen Seite, nicht immer auch biographisch kennen lernen. Zu sparsam ist oft auf Titeln, in Vorreden und Widmungen dem musikalischen Biographen das Material zugeteilt, aus dem derselbe Würden, Herkunft und Lebenszeit nebst Lebensschicksalen des Autors kennen lernen kann. Widmungen ergeben oft Beziehungen zu andern Musikern, die Unterschriften Art und Zeit des Aufenthalts an. Gingen diese Details verloren, so wäre der Biograph schlecht gestellt. Jeder Bibliograph achte deshalb auch auf diesen Teil der Musikwerke; blofse Titelkopie genügt hier nicht.*)

In diesem Sinne habe ich die Druckwerke des XV.—XVII. Jahrhunderts, wie solche in der Musikabteilung *F* der Hofbibliothek zu Darmstadt enthalten, bearbeitet. Diese Jahrhunderte wählte ich nicht aus antiquarischer Liebhaberei, sondern aus dem einfachen Grunde,

*) Die Mitteilung der Vorreden von Agricola und Fritsch wird man mir wohl nicht verüblen, da dieselben des Wissenswerten gar manches bieten und nicht jedermann zur Hand sind.

weil dieselben von der Druckliteratur, denen ich die Bibliographie der Handschriften vorausschickte, den ältesten Bestand ausmachen und dem XVIII.—XIX. Jahrhundert vorangehen. Für die Musikgeschichte hat ja ein Titel des XIX. Jahrhunderts strenge genommen gleichen Wert wie ein solcher des XV. Jahrhunderts. Da ich alle Drucke der Abteilung Musik dahier zu bearbeiten gedenke, liefere ich hiermit als erste Abschlagszahlung das XV.—XVII. Jahrhundert. Die Titel sind, typographisch und soweit sie nicht bereits anderwärts beschrieben sind, ganz mitgeteilt. Überall ist auf den Inhalt geachtet, indem bei Sammelwerken die Komponisten der einzelnen aufgenommenen Stücke alle erwähnt, die Textanfänge der ersten und letzten Nummer angeführt, bei Instrumentalsätzen die Zahl derselben angegeben ist. Haben Instrumentalsätze zugleich Text, so ist auch Angabe des Textanfangs des ersten und letzten Satzes beigefügt. Es dient dieses zur Orientierung und zur Feststellung der bei Musikalien des XVI. bis XVII. Jahrhunderts nur zu häufigen Titelauflagen und Trennung von wirklichen Neudrucken.

Weggeblieben sind alle gedruckten liturgischen Bücher der römischen Kirche, da sie nicht mehr als die Antiphonen, Graduale's, Paternoster und Ähnliches mit Musik enthalten, ferner alle Kirchenagenden der protestantischen Kirche. —

Der verstorbene Grofsherzogl. Hofbibliothekar Dr. Walther hat zwar in seinem Buche: die Musikalien der Hofbibliothek zu Darmstadt (1874) Tonwerke beschrieben, aber weder alles, was der Musikbibliothek Grofsherzogs Ludwig I. gehörte, noch was die Bibliothek früher besafs; nimmt man nun Walthers Angaben und meine Bibliographie zusammen, so wird wohl alles bekannt sein, was die Bibliothek überhaupt an Musik des XV.—XVII. Jahrhunderts besitzt. Dasselbe ist numerisch nicht bedeutend, auch ist kaum ein und das andere mehrstimmige Gesangswerk komplet vorhanden. Ein Beweis, in wie schlechter Verwahrung sich einst die Musikbibliothek befunden hat. Eigentümlich ist die geringe Anzahl Sammelwerke. Damit sei meine Arbeit den Musikhistorikern empfohlen.

Darmstadt, im April 1888.

1. DI | *AGOSTINO AGAZZARI* | GENTIL'HVOMO SANESE. | MADRIGALI HARMONIOSI | E DILETTEVOLI A SEI VOCI | Nuouamente stampati et dati in Luce. | TENORE. | IN ANVERSA. | Appresso Pietro Phalesio. | M. D. C. |

Gewidmet von Pietro Phalesio dem Drucker, al—signore il sig.

Pietro le maire s. mio oss $\underline{^{mo}}$. d' Anversa adi 15. di Giulio 1600. Quer Quart 1 n. n.*) Blatt + 12 Blatt. (F 1849/70).

2. QVAES | TIONES VVLGA- | tiores in Musicam, pro | Magdeburgensis Scho- | lae pueris digestae, per | *Martinum Agri-* | *colam.* | 1543. | Item de recto Testudinis collo | ex arte probato, de Tonorum | formatione, Monochor | do, ac lectionum ac- | centibus. | Mit Titeleinfassung und dem handschriftlichen Eintrage: Liber constat VIII D sowie : Conradus Marburgensis (Hand saec. XVI). Blatt 2r Vorwort, darin die Stelle: Quocirea, ut eo dexterius hanc quoque jucundissimam nobilissimamque musices disciplinam, sine qua nec ulla artium aliarum absoluta esse poterit, alternis interrogamentis imbiberent, priorem libellum anno 39 a me aeditum in nostrorum tyronum usum etc. O. D. Blatt 3v. Epigramma Synzelii in musicam Martini Agricolae. Am Ende des Buchs: Magd.(eburgi) apud Micha. Lottherum. | 16°. 56 n. n. Blatt. (F 1718). — In Form eines musikalischen Katechismus in Frage und Antwort abgefasst.

3. Musica In- | strumentalis Deudsch, | darin das fundament | vnd application der finger vnd zungen, | auff mancherley Pfeiffen, als Flöten, | Kromphörner, Zincken, Bomhard, Schal- | meyen, Sackpfeiffen vn̄ Schweitzerpfeif- | en, etc. Darzu von dreierley Geigen, als | Welschen, Polisschen, vnd kleinen hand- | geiglein, vnd wie die griffe drauff, auch | auff Lauten künstlich abgemessen wer- | den, Item vom Monochordo, auch von | künstlicher stimmung der Orgelpfeiffen, | vnd Zimbeln, etc. kürtzlich begriffen, | vnd für vnser Schulkinder vnd | andere gmeine Senger, auffs | verstendlichst vnd ein- | feltigst, jtzund new- | lich zugericht, | Durch | *Martinum Agricolam.* | Anno Domini, 1545. | Rückseite Holzschnitt: Fraw Musica (Lautenspielerin). Blatt 2r Vorwort des Martinus Shor oder Agricola an Georg Rhaw Buchdrucker in Wittenberg 1545 am 14. tage Aprilis.

12°, 76 n. Blatt + 7 n. n. Blatt, auf deren letztem: Gedruckt zu Wittem- | berg durch Geor- | gen Rhaw, | Anno M. D. XLv. | (F 1759) defect, es fehlt Blatt 10—15. Die merkwürdige Vorrede teile ich vollständig mit.

Vorrede.

Dem ersamen vnd weysen herrn Georgio Rhaw, Buchdrucker, vorweser vnd fürderer der edlen fraw Musices, zu Wittemberg, meinem grofsgönstigen lieben herrn vnd Patron, wündch ich Martinus Shor odder Agricola, Gnad vnd fried von Gott. —

*) Heifst: nicht numeriertes, resp. nicht signiertes Blatt.

Ersamer vnd grosgönstiger herr Georg Rhaw, jhr wisset das ich euch in kurtz vergangen zeiten, mir etliche Instrumentissche gesenge odder exercitia zudrücken, angelanget, vnd eine gutte antwort, darinn ewr gutter wille vnd radt mir jnn solcher (Blatt 2 v) sache zu dienen angezeigt, empfangen hab, So kan ich euch weiter mein meinung nicht bergen. Erstlich, dieweil ich bey euch zu Wittemberg auch jnn vnser löblichen schul, viel feiner junger knaben vnd gesellen spüre, die sich (welchs mir hertzlich wol gefelt) jnn den andern Musicis actiuis, als in Plana vnd Mensurata, weidlich tummeln vnd geschickt werden, von welcher vnser Schule wegen, dieweil alle andere Schulen fast im gantz Sachssner lande etc. jtzund mit Schulmeistern, Cantoribus Baccalaurien, auch Stedte vnd Dörffer mit Predicanten offtmals daraus gespeist vnd versorget werden, ein Erbar Radt von Magdeburg (Blatt 3) nicht ein geringe lob vnd gut geschrey jnn allen landen vberkomen hat. Zum andern las ich mich bedüncken, das die Instrumentalis, welche ich für 16. jarn hab lassen ausgehen, den knaben an etlichen örtern zutunckel vnd schwer zu verstehen ist. Auff das ich jhn nu jnn solcher edlen kunst, nemlich in der Instrumental, nach meinem vermögen weiter dienen möchte, Welche denn die sie wissen, viel vnnützer speculation, fantasey vnd gedancken aus dem kopffe wegtreibt, vnd merckliche recreation vnd erlüstigung (wie ichs erfarn hab) gebirt. Auch furnemlich das sie Gott, der diese liebliche vnd fröliche kunst, mit welcher jhn auch die heiligen Engel, wie (Blatt 3 v) Apocalip. geschrieben steth, ohn vnterlas loben vnd zu ewigen zeiten preisen werden, vns betrübten vnd elenden menschen auff diesem jammertal, jhn darmit zu loben gegeben hat, auff mancherley Musicalische weise, als nemlich mit singen, Pfeiffen, vnd Seitenspiel, wie der Königliche Prophet Dauid, auch Moses, Salomon, etc., loben möchten, hab ichs von wegen jtzt gesagten vrsachen nicht allein nützlich, sondern auch nötlich geacht, eine andere Instrumentalem von mancherley Instrumenten fein deudlich auffs einfeltigst vnd verstendlichst, für vnser schulkinder vnd andere die es begeren, zu zurichten, vnd für den obgesagten gesengen, welche (Blatt 4 r) sönderlich vnd mit vleis nach Instrumentischer art gemacht sein, jnn druck zu geben, vnd darnach, wo sichs schicken wil, gedencke ich die jtzt gesagten exercitia auch drücken zu lassen. Wiewol, mein lieber herr Georg Rhaw, mich etzliche, welche die Instrumentalem, vnd mich jhrenthalben, auch sonst one grund vnd vrsache schendlich verachtet haben, schier von meinem forgenomen vnd nützlichem schreiben hetten abgeschreckt. Jedoch gedacht ich zuletzt, sihe, dieweil sie

so klösterlich, da man gantz beschawlich lebet, vnd on alle Musicalische Instrument, allein Choraliter dahin singet, von der sache reden, vnd vielleicht nichts sonderlichs von (Blatt 4 v) dieser edlen kunst verstehen, so magstus auff dismal jhn zu gute halten, du wilt nicht jhn, sondern dem Mosi, Dauidi, vnd vielen andern trefflichen leuten volgen, welche gantz viel (wie der Psalter, etc. ausweist) daruon gehalten, vnd vns auff allerley weise Gott zu loben, exempel furgestelt, vnd nach sich gelassen haben. Des gleichen jtzund bey vnsern zeiten neben vielen andern D. D. Mart. Lut. (Gott sey bey jhm) auch thut. So bin ich jnn solchem meinem guten, vnd der schulkindern nützlichem furnemen, nichts desteweniger fortgefaren, Es mag komen wie es kan, Ich weis doch wol, das, wer viel leuten dienet (Blatt 5) einem jedern nicht zu dancke handeln kan, es mus aber darumb nicht nachgelassen sein. Aber du verachter, sich dich gleichwol fur, mein pferd schlegt dich widder. Welche Musicam Instrumentalem ich euch als meinem gönstigen lieben herrn vnd sönderlichem guten freunde vnd fürderer, allhie zuschicke, als einem der nicht ein geringer mithelffer ist, in dem, das die edel fraw Musica, mit aller zugehörung gantz klar, verstendlich vnd fein geschmückt, herfür an den Tag kömpt, Auffs freundlichst bittend, jhr wollt sie erstlich jnn ewrer drückerey auffs vleissigst drücken, vnd darnach, wie die vorigen beide, euch auch zugeschrieben vnd jnn ewrn schutz (Blatt 5 v) als meinem lieben Patron, befohlen sein lassen, vnd mich, wo es von nöten sein würde, für den Verechtern, welcher, wiewol sie selber entzwer nichts wissen, odder nichts jnn solcher nötlichen sachen helffen wöllen, jtzunder viel gespürt werden, gleichsam ein trefflicher starcker mit solcher kunst gewapenter, beschützen vnd verteidigen helffen. Solchs vmb euch als meinen gönstigen lieben herrn vnd Patron, mit welchem ich, wiewol persönlich alle meine tage noch nichts, jdoch durch brieffe viel jnn freundschafft vnd kundschafft geredt habe, widderumb zuuerdienen, bin ich alzeit willig vnd gneigt. Darmit seit Gott mit sampt den (Blatt 6) ewrn vnd den seinen, vnter welchen ich auch bin, befohlen. Datum zu Magdeburg, jnn des Ersamen vnd weysen Herrn Heinrich Ahlmans hause, bey welchem ich eine lange zeit haus gehalten, vnd mir viel guts von jhm widderfarn ist, welchs ich mich allzeit gegen jhm, vnd allen andern die mir guts gethan, gantz freundlich bedancke, vnd Gott geb jhm, euch, vnd vns allen nach diesem vergenglichen, das ewige leben, Amen. Anno Domini, 1545. Am 14. tage Aprilis.

Mart. Agricola. E. W. A.

4. LA | REGOLA | DEL | CONTRAPONTO, | E DELLA | MVSICAL COMPOSITIONE. | Nella quale si tratta breuemente | DI TVTTE LE CONSONANZE, E DISSONANZE | co' i suoi esempi à due, trè, e quattro voci. | DELLA COGNITIONE DE' TVONI, | secondo l' vso moderno, e la regola agli Organisti per | suonare trasportato in vari luoghi bisognosi. | Con due Ricercari l' vno à 4. e l' altro à 5. dell' Autore, et vn | Ricercare, e Canoni à 2. 3. e 4. da cantarsi in vari modi | del Signor GIO. PAOLO CIMA, al quale | La presente Opera è dedicata, e nuouamente data in luce | DAL REVER. PADRE | FR. *CAMILLO ANGLERIA* DA CREMONA, | del Terz' Ordine di S. Francesco, Discepolo di | CLAVDIO MERVLO DA CORREGGIO. | Signet | IN MILANO, Per Giorgio Rolla. MDC XXII. | Dem Giovan Paolo Cima organista nella chiesa di nostra signora presso a santo celso di Milano gewidmet. O. D.

Quart, 4 n. n. Blatt + 117 Seiten + 7 n. n. Seiten. (F 1719/20).

5. *JOANNIS ALBERTI BANNI* | DISSERTATIO | EPISTOLICA, | DE | MUSICAE NATURA, | Origine, progressu, & denique | studio bene instituendo. | AD | Incomparabilem Virum | PETRUM SCRIVERIUM, | Polyhistora. | Signet | Lugduni Batavorum, Ex Officina ISAACI COMMELINI. | CIↃIↃC XXXVII. | Rückseite leer. P. 3. Syllabus capitum hujus | Dissertationis. | 12°. 60 n. pagg. 25 Capp. —

Über den Inhalt cf. Forkel A. Litt. p. 17. (A, 45).

6. Sacrae Modulationes *Herculis Bernabei* . . . Organum. Opus 2. Monach. 1691. 4°. 2 n. n. Bll. + 86 pagg. (F 1883/100). Siehe Frankfurter Katalog.

7. *CASP. BARTHOLINI* | THOM. FIL. | De TIBIIS | VETERUM, | ET | EARUM ANTIQUO USU | LIBRI | TRES. | Editio altera, figuris auctior. | Signet | AMSTELAEDAMI, Apud IHENR. WETSTENIUM, | CIↃ IC LXXIX. |

Dem Cardinal Sigismund Chigi gewidmet Rom Kal. Febr. 1677. 12°, 11 n. n. Blatt + 415 pagg. + 4 n. n. Seiten. (F 1765). —

8. Florilegium selectissimarum cant. . . . . *Erh. Bodenschatz.* Lpz. 1603. Discantus. (F 1878/100.) Siehe Eitner's Bibliographie p. 236.

9. Lindenblättchen RVDIMENTA | VTRIVSQVE CANTVS *BERNARDINI* | *Bogentantz* Legenitij. Musicam discere cupientibus oppido necessaria. | Lindenblättchen | Signet | Colonie, apud Joannem Gymnicum. | ANNO M.D.XXXV. |

Dem Andreas Beler Legnicensi praeposito gewidmet Coloniae decimo Calend. Octobris 1515. Dankt für dessen Wohlwollen gegen ihn.

Inhalt: De vocibus et divisione vocum. — De clavibus musicae, earumque divisione. — De modis seu intervallis musicae. — De tonis. — De solmizatione. — Teil II. De notularum figuris. — De ligaturis figurarum. — De pausis. — De modo, tempore et prolatione. — De signis. — De partibus figurarum. — De figurarum imperfectionibus. — De puncto. — De alteratione. — De diminutione. — De augmentatione. — De proportionibns. —

Quart, 16 n. n. Blatt ($A—D_2$) (F 1812). —

10. 1. Teil evangelisches Gespräch von W. *C. Briegel.* Tertia vox. 1660. — Ander Teil 1662. F. 1880. Siehe Frankfurter, Breslauer u. a. Kataloge.

11. Geistliche Oden | ANDREAE | GRYPHII, etc. | Mit | Melodeyen beleget, so, dasz | zwischen jeden Versz mit zweyen Violn nach Belie- | bung kan gespielet werden; | Von | *Wolfgang Carl Briegeln.* | Signet | GOTHA, | Bey Salomon Reyhern, Buchhändlern. | TYPIS REYHERIANIS, | Gedruckt durch Johann Michael Schalln. | 1670. |

Dem Friedrich, Herzog, der Magdalenen Sibyllen und Dorothea Marien von Sachsen gewidmet. O. D. Mit 2 Epigrammen von Johannes Rosenberg und Christian Knorr (v. Rosenroth).

Folio, 14 n. n. Blatt. (F. 1881).

3 voll. in 1 Bande, Discant und Bass in Partitur und dazu Viola I. und II. angebunden. Text: I. Ach wie lang, Gott mein Gott. II. Welt Ade! Ich sehne mich.

12. Musicalisches | Tafel-Confect. | Bestehend | In | Lustigen Gesprächen | und CONCERTEN | von | 1. 2. 3. und 4. Sing-Stimmen, | und zweyen Violinen, | Nebenst | Dem | Basso Continuo, | Denen Liebhabern der Music, | zu sonderbahrer Ergetzlichkeit, | auffgesetzt | Von | *Wolffgang Carl Briegeln,* Fürstl. Hessisch. | Capellmeister in Darmstadt. | TENOR. | Drucks und Verlags | Balthasar Cristoph Wusts, | in Frankfurth an (!) Mayn, Anno MDCLXXII. |

Den Mitgliedern des collegii musici in Frankfurt a. M. gewidmet Darmstadt in der Herbst-Mess dess 1672. Jahres.

Quart, 3 n. n. Blatt + 18 pagg. (F 1851). Enthält 5 Stücke: Hofleute Gesang. — Jägerlied. — Epicurerlied. — Es ist sehr gut und fein. — Es ist nichts bessers. — Muss sies dann eben seyn ? — Praecedenz-Streit. —

13. Geistliche | Gespräche und | Psalmen, Auff | CONCERTEN-Manier, | So wol vocaliter, als instrumentaliter, | Mit Sechs Stimmen, | Nebenst dem | Basso Continuo, | GOTT zu Ehren und zu Christlicher Auffer- | bauung componiret und hervor gegeben | Von | *Wolffgang*

Carl Briegeln, Fürstl. Hessischen | Capellmeistern zu Darmstadt. | Secunda Vox. | GOTHA | In Verlegung Salomon Reyhers, Buchhändlers, | Gedruckt durch Christoph Reyhern, | Im Jahr CHristi 1674. |

Dem Landgrafen Ludwig zu Hessen gewidmet von Wolff Carl Briegeln.

Quart, 16 n. n. Blatt, mit 10 Stücken. Nr. 1, Lobe den Herren meine Seele. Nr. 10, Diss ist die Last. Hüter ist die Nacht schier hin. (F 1881/50.) (Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* In London erscheint bei Stanley Lucas, Weber & Co. eine Sammlung ältere Gesangswerke, von denen mir die Nummern 311 und 312 vorliegen. Das 5st. Ballet: Grace my lovely von *Th. Weelkes* und die 4st. Canzonet: Construe my meaning von *Gil. Farnaby*. Beide herausgegeben von *W. Barclay Squire*, teils aus Mss. im britisch Museum, teils aus alten Drucken. Beide Komponisten lebten am Ende des 16. Jahrh. und ist der Wohlklang der ganzen Zeit eigen. Doch der Engländer ist früher dazu gelangt als die Komponisten des Continents. Er hat sich nie in der Weise vom niederländischen kunstvollen Contrapunkte beeinflussen lassen als es eine Zeitlang auf dem Festlande geschah. Stets, schon in der frühesten Zeit der Mehrstimmigkeit, hat er es verstanden, melodisch und harmonisch wohlklingend zu schreiben. Auch in den beiden vorliegenden Gesängen liegt etwas, was ihn von den Komponisten der übrigen Länder dieser Zeit auszeichnet. Der Charakter der Kirchentonarten tritt bei ihm so völlig zurück und nähert sich seine Ausdrucksweise so den modernen Tonarten, dass man kaum glaubt einen Gesang aus dem 16. J. zu hören. Ferner giebt er dem Rhythmus ein scharfes Gepräge. Er spricht die Worte lebhaft aus und deklamiert gut. Das sind alles Eigenschaften, die ihn wesentlich von seinen Zeitgenossen auszeichnen. Im 17. J. warf er sich mit Glück auf den Sologesang und entwickelte eine staunenswerte Produktivität. Auch hier fand er sich so schnell in die neue Form und Ausdrucksweise, dass seine Erzeugnisse mehr Gewandtheit verraten als die der Italiener. Der Engländer hatte einst für Melodie und Rhythmus eine außerordentliche Begabung und merkwürdig ist daher die Erscheinung, dass diese Begabung eine Zeitlang wie eingeschlummert erschien, sodass er in den Ruf des unmusikalischten Volkes Europas gelangte.

* Dr. *Hugo Riemann:* Wie hören wir Musik? Drei Vorträge, Lpz. Max Hesse 1888, 8⁰, IV u. 92 S. An ein grofses Publikum sind die Vorträge nicht gerichtet, denn sie sind in einer streng philosophischen Schreibweise abgefasst, die nur dem ernststrebenden Manne als passende Lektüre erscheint. Die Vorträge bieten eine Fülle von interessantem Stoff, trefflicher Beobachtungen und Klarlegung älterer irrtümlicher Begriffe, wie z. B. S. 32 über Hanslick's Ausspruch, dass es für die Musik kein Vorbild in der Natur, kein Naturschönes gebe. Die Brochüre wird jeden Gebildeten eine Quelle vielseitiger Anregung und Belehrung sein.

* Der kunstvolle runde Tisch im Rathause zu Amberg. Von *Vincenz König*, Bürgermeister. Amberg 1888, J. Habbel. 8⁰, 16 S., 40 Pfg. Eine historische Einleitung, der die Beschreibung des Tisches, nebst Abdruck der 24 Strophen Sinnsprüche, der geistlichen Historie und des Gedichtes zu dem 6stim. geistlichen Liede: Weil du Herr Christ an diesem ortt, folgt. Was uns am meisten interessierte

fehlt, nämlich der Abdruck des 6st. Tonsatzes. Wenn ich nicht irre ist er aber bereits schon früher irgendwo abgedruckt, doch fehlt mir die Quelle.

* Der Katalog der Bibliothek des Liceo musicale in Bologna, der außerordentlichen in allen Fächern hervorragenden Musikbibliothek, erscheint in kurzem in Lieferungen bei *Romagnoli dall' Acqua*, Liberia antiquaria zu Bologna, Via Toschi 16 A. Die Lieferung von 64 S. zu 2 Columnen kostet 3 Frc. = 2,40 M. Der Katalog ist von dem verstorbenen Prof. *Gaetano Gaspari*, einer Autorität im Fache der Musikgeschichte, abgefasst und steht der Druck unter Leitung des jetzigen Bibliothekars Herrn Prof. *Federico Parisini*. Es ist daher mit Gewissheit vorauszusetzen, dass wir eine Bibliographie von hoher Bedeutung zu erwarten haben. Der Umfang ist auf 3 Bände berechnet. Subscribenten nimmt jede Buchhandlung und obige Verlagshandlung entgegen und wäre eine rege Beteiligung sehr zu wünschen.

* Die Antiquariatshandlung von *Gottlob Hess* in München, Arcostr. 1, ist im Besitze einer Altstimme mit Drucken aus dem 16. Jahrh. Preis 70 M. Sie enthält Werke von Joh. Steuerlein 1587, David Palladius 1595, Thomas Mancinus, Gelegenheitsgesänge von 1585, 89 etc., Joachim à Burck's officium sacrosanctae 1580, Andrea Crappius Sacrae aliquot cantiones 5 et 6 voc. 1582, Conrad Hagius ohne Titel, Paul Koler zwei deutsche Gesänge o. Jahr und Lechner's deutsche Lieder mit 4 u. 5 St. Nrnbg. 1577. — Außerdem bietet sie noch zum Verkaufe: Sebald Heyden: Musicae ΣΤΟΙΧΕΙΩΣΙΣ. S. l. et typ. 1532. 8⁰. 24 Bll. 80 M. — Rhau, G. Enchiridion utriusque musicae praticae. Vuittebergae 1531. 40 Bll. 100 M. — Enchiridon musicae mensuralis. Vuitteb. 1531. 8⁰. 32 Bll. Preis fehlt.

* *Leo Liepmannssohn*. Antiquariat in Berlin W. Charlottenstr. 63. Kat. 66. Enthält 555 Musikdrucke und einige Mss., darunter viele Seltenheiten, besonders des 18. J., z. B. Joh. Seb. Bach's 3. Teil der Clavier-Übung. Ein Lautenmanuscript des 16. J. Kammermusik von Rol. Marais und vieles andere.

Lager-Katalog von *Richard Bertling* in Dresden A. Johannesplatz 3. Katalog Nr. 3. Unter den verzeichneten Werken (3872) befinden sich auch einige seltene ältere Musikdrucke, wie von Georg Neumark, Rist, Strobl, Vogtländer, Weichmann, Albert, Crüger, Matthaei und Moritz, Landgrafen von Hessen.

* 189. Katalog von Autographen bei *Albert Cohn* in Berlin, W. Mohrenst. 53.

* Prof. *Karl Goedeke's* Bibliothek kam am 27. Juni unter den Hammer. Die späte Einsendung des Kataloges verhinderte dessen rechtzeitige Anzeige. Die Musik war übrigens so gering und mit so wenig Wertvollem vertreten, dass Niemand einen Verlust durch die verspätete Anzeige erlitten hat.

* Hierbei eine Beilage: Titel und Vorwort zum Kataloge der Freiberger Bibl.

Die Redaction richtet an die Besitzer von Monatsheften die Aufforderung derselben komplete Jahrgänge zum Kauf anzubieten. Besonders sind erwünscht 1870, 1871, 1881, 1883, 1884; doch auch jeder andere Jahrg. wird gekauft. Preis nach Übereinkunft.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 9.

Deutsche Meister.

Möge man die nachfolgende chronologische Zusammenstellung der gefeiertesten deutschen Komponisten von der frühesten Zeit bis heute als eine müfsige Spielerei betrachten, soviel erhellt jedoch daraus, dass die deutschen Komponisten in ununterbrochener Reihe, wie die Glieder einer Kette aufeinander folgen und in steter Neugestaltung die Musik in allen Formen zum höchsten Ausdrucke heranbilden.

Die gleichzeitig wirkenden Meister habe ich in zwei Ketten getrennt, um den Reichtum an deutschen Komponisten noch mehr hervorzuheben. Die Anordnung ist nur durch die Jahreszahlen bedingt, nicht durch ihre höhere oder geringere Bedeutung. Diesen zwei Ketten schliefsen sich analog zwei weitere Ketten mit Meistern mittleren Ranges an, die teils durch ihre leichte gefällige Erfindungsgabe beim Publikum grofsen Anklang fanden, teils durch ihr ernstes Streben die Errungenschaften der grofsen Meister ausbauten, befestigten und durch ihren Einfluss dem grofsen Publikum zugänglich machten. Ihnen fiel die Aufgabe zu durch Lehre und Beispiel fördernd auf die Entwickelung der Kunst nach allen Seiten hin einzuwirken und bilden daher ein ebenso wichtiges Glied in der Kette der Unsterblichen als die Meister ersten Ranges.

E.

1. Kette: Conrad Paumann, † 1473. Thomas Stoltzer, † c. 1526. Ludwig Senfl, † 1555. Johann Eccard, 1553—1611. Hans Leo Hassler, 1564—1612. Heinrich Schütz, 1585—1672. Johann Pachelbel, 1653—1706.
Georg Friedrich Händel, 1685—1759. Christoph Willibald Gluck, 1714—1787. W. A. Mozart, 1756—1791. Ludw. van Beethoven, 1770—1827. Rob. Schumann, 1810—1856. Rich. Wagner. 1813—1883.

2. Kette: Heinrich Finck, † c. 1506. Paul Hoffhoimer, 1459— c. 1537. Arnold von Bruck, † c. 1545. Sixt Dietrich, c. 1490—1548. Joh. Walther, 1496—1570. Jacob Handl, c. 1550—1591. Jacob Reiner, c. 1560—1606.
Samuel Scheidt, 1587—1654. Joh. Jacob Froberger, c. 1610—1667. Dietrich Buxtehude, 1637—1674. Reinhard Keiser, 1673—1739. Sebastian Bach, 1685—1750. Joseph Haydn, 1732—1809.
K. M. von Weber, 1786—1826. Franz Schubert, 1797—1828. Felix Mendelssohn, 1809—1847. Joh. Brahms. geb. 1833.

3. Kette: Johann Buchner, 1483— c. 1540. Conrad Rain, c. 1530. Leonhard Paminger, 1494—1567. Caspar Othmayr, 1515—1553. Hans Heugel, † c. 1580. Georg Prenner, geb. 1517. Adam Gumpeltzhaimer, c. 1559—1625.
Hieronym. Praetorius, geb. vor 1560, † 1629. Michael Praetorius, 1571—1621. Joh. Herm. Schein, 1586—1630. Joh. Crüger, 1589—1662. Joh. Casp. Kerl, 1625—1690. Joh. Jos. Fux, 1660—1741. Carl Heinr. Graun, 1701—1759.
Joh. Adam Hiller, 1728—1804. Joh. Friedrich Reichardt, 1752—1814. Joh. Nepomuk Hummel, 1778—1837. Jakob Meyerbeer, 1791—1864. Heinrich Marschner, 1796—1861.
Ferdinand Hiller, 1811—1885. Robert Volkmann. 1815—1883.

4. Kette: Adam von Fulda, 15. Jahrh. Heinrich Eytelwein, 15. Laurentius Lemlin, —. Mathias Eckel, —. Huldrich Braetel, —. Malchinger, —. Georg Schönfelder, —.
Martin Wolff, —. Wolff Grefinger, —. Paul Wüst, bis 16. Jahrh. Thomas Sporer, † um 1534. Joh. Galliculus, lebte um 1520. Wilhelm Breitengraser, † um 1546. Math. Greiter, † c. 1550.
Joh. Wannenmacher, † vor 1553. Georg Forster, c. 1516—1568. Jacob Meiland, c. 1540—1577. Leonhart Schröter, 16. Jahrh. Leonhart Lechner, c. 1540—1604. Joachim von Burck, 1546—1610. Melch. Vulpius, c. 1560—1616.
Gregor Aichinger, 1565—1628. Christian Erbach, geb. 1570. Nicolaus Zangius, † c. 1619. Melchior Franck, 1573—1639. Joh. Stobaeus, 1580—1646. Andreas Hammerschmidt, 1611—1675.
Wolfgang Karl Briegel, 1626—1710. Georg Muffat, c. 1650—1704. Joh. Kuhnau, 1667—1722. Johann Mattheson, 1681—1764. Georg Philipp Telemann, 1681—1767. Joh. Joachim Quantz, 1697—1773.
K. Ph. Emmanuel Bach, 1714—1788. Joh. Ernst Eberlin, 1716—1776. Joh. Amadeus Naumann, 1741—1801. Abt Georg Joseph Vogler, 1749—1814. Ludwig Spohr, 1784—1859.
Moritz Hauptmann, 1792—1868. Karl Löwe, 1796—1869. G. A. Lortzing, 1803—1851. Otto Nicolai, 1810—1849. Joachim Raff, 1822—1882. Robert Franz, geb. 1815. Georg Vierling. geb. 1820.

Totenliste des Jahres 1887,

die Musik betreffend.

(Schluss.)

Magi, Celestino, Musiklehrer (Maestro in musica), starb 20. Dez. in Terni.

Malipiero, Francesco, Opernkomponist, geb. 1822 in Rovigo, st. Mai od. Juni in Venedig. (Ménestrel 216.)

Malvezzi, Settimo, einst Tenorist, st. 31. Aug. zu Florenz, 86 J. alt.

Mangold, Charles George, Komponist, Pianist u. Lehrer der Harmonielehre, st. 1. (4.?) Nov. in London, 75 J. alt. (Signale 1082.)

Marini, siehe **Goldberg.**

Marinis, Alessandro de, Direktor des Conservatoriums in Rom, st. im Febr. ebd.

Markull, Friedrich Wilhelm, Komponist, st. 30. April in Danzig. (Biogr. in N. Z. f. M. 207. — Bock 142.)

Marxsen, Eduard, Komponist, Lehrer von Brahms, st. 18. Nov. in Altona, 83 J. alt. (Biogr. in N. Z. f. M. 541. — Signale 1051.)

Massart, Louise, Pianistin u. Lehrerin am Conservatorium zu Paris, st. 26. Juli ebd., 60 J. alt. (Ménestrel 280, Biogr.)

Massol, Eugène (nicht Etienne), Tenorist, geb. 23. Aug. 1802, gest. 31. Okt. in Paris. (Biogr. im Ménestrel 360.)

Merlé, Auguste, Prof. des Gesanges am Conservat. zu Gent, woselbst er am 24. Febr. 1808 geb. und am 15. Mai gest. ist.

Mézeray, Louis-Ch.-Lazare Costard de, Orchesterdirigent und Opernkomponist, gest. im April zu Asnières. (Guide 144. — Ménestrel 176 von Pougin, der Braunschweig für eine hanseatische Stadt hält.)

Michaelis, Gustav, Kapellmeister am Wallnertheater in Berlin und Komponist von Possen u. Singspielen, st. 20. April ebd., 58 J. alt.

Michaelis, Theodor, Komponist, geb. 15. März 1831, gest. 8. (17.?) Nov. in Hamburg (manche Ztg. schreiben fälschlich Hannover).

Moehring, Ferdinand, Komponist, st. 1. Mai in Wiesbaden. (Signale 569.)

Monnier, Mdme. **Henry** (Caroline Peguchet dite Linsel), Sängerin, geb. 2. Febr. 1809 in Brüssel, st. im Okt. zu Parne (Oise).

Morère, Jean, Tenorist, geb. 6. Okt. 1836 zu Couladère (Haute-Garonne), gest. im Febr. zu Toulouse (Guide 55).

Oates, Mdme. **Alice,** geb. Merritt, Sängerin, geb. in Tennessee um 1850, gest. 10. Jan. zu Philadelphia.

Orlandini, Francesco, Violinist am Theater S. Carlo in Neapel, st. im Mai oder Juni ebd.

Paesschen, P. J. van, Komponist u. Organist, st. 6. April zu Herzogenbusch [geb. 22. Sept. 1809 in Zonhoven (Belgien)].

Panofka, Heinrich, Komponist, Gesanglehrer u. Musikschriftsteller, st. 18. Nov. in Karlsruhe (Baden), 80 J. alt. Der einst Vielgenannte verschwand seit 1866 so spurlos aus dem öffentlichen Leben, dass ihn die Allgem. deutsche Biographie unter die Verstorbenen aufnahm. (Ménestrel 392. — Signale 1888, 11.)

Panzer, Dr. Rud., Mitglied d. k. k. Hofkapelle in Wien, st. 16. Aug. ebd., 50 J. alt.

Pasdeloup, Jules-Etienne, Orchesterdirigent, Gründer der Pariser populären Sinfonie-Concerte, st. 13. Aug. in Fontainebleau (geb. 15. Sept. 1819 zu Paris). (Guide 208. — Bock 271. — Ménestrel 293. — Signale 713. — N. Z. f. M. 409.)

Pelitti, Eugenio, Komponist, st. 16. Jan. in Albergo del Nord durch Selbstmord.

Peri-Gomes, Mel. Adelina, Pianistin, st. in Sesto im Aug.

Peschard, Mad., geb. Marie-Bl.-A. Renouleau, Sängerin, st. im Aug. zu Perons (Gironde). (Ménestrel 294.)

Pilet, ... Violinist, st. im Sept. in Rennes. (Ménestrel 304.)

Pinner, Max, Pianist, st. 10. Mai in Davos (Schweiz), 35 J. alt. (Bock 198.)

Pohl, Karl Ferdinand, Musikhistoriker und Archivar an der Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, st. 28. April ebd.

Poultier, Placide-Alex.-Guill., Opernsänger, st. im Mai zu Villequier (Normandie). (Guide 160. — Ménestrel 208 von Pougin.)

Pstrokonski, Graf Karl von, Mathematiker, Philosoph u. Musiker, der eine neue Lehrmethode für Klavierunterricht herausgab. Geb. 1818 zu Rembieszew (Polen), ging nach Amerika u. st. 11. Febr. in Leobschütz (Schlesien). (Guide 128.)

Pudor, J. Friedrich, Hofrat u. Direktor des Kgl. Conservatoriums in Dresden, geb. 1835 in Delitzsch, gest. 9./10. Okt. in Dresden. Über seine Wirksamkeit spricht sich kein Lexikon und keine Zeitschrift aus.

Puget, Jules, Tenorist an der Oper, dann Gesanglehrer, geb. 1820 in St. Henri bei Marseille, st. 16. Okt. zu Paris. (Guide 272. — Ménestrel 343.)

Quaranta, Constantino, Opernkomponist, st. im Mai zu Brescia, 73 J. alt. Manche Ztg. nennen ihn fälschlich Guaranta.

Rachfall, Frl. **Elisabeth,** Konzertsängerin und Gesanglehrerin in Hambnrg, st. im Nov. in einem Kurorte bei Hannover (geb. in Berlin).

Raillard, L'abbé **F.,** ein gelehrter Geistlicher n. Mnsikschriftsteller, st. im Aug. od. Sept. in Paris.

Ralph, Francis, Violinist, st. im Sept. in London, 40 J. alt.

Redaelli, Antonio, Organist in Mailand, st. im Mai od. Juni ebd., 44 J. alt.

Reubsaet, Victor-Nicolas, Sänger, st. im Ang. in Menton. (Guide 216.)

Reynaud, Jacques nach dem Ménestrel 160, die übrigen „Jnles". Militärmusiker u. Opernkomponist, st. 31. März in Rouen, 52 J. alt.

Richard, Charles, Komponist für Militärmusik, st. 21. Jan. zn Paris, 46 J. alt.

Ricordi, Enrico, Sohn des Tito, st. 20. Febr. in Mailand.

Rosbeck, Franz Gust. Bernh., Musikdir. in Stockholm, st. 24. Nov. ebd. (geb. 17. Ang. 1827 ebd.).

Roux, Armand, Komponist n. Kritiker, st. 17. Aug. zn Vif (Isère).

Ruolz, Graf **Henri-Catherine-Camille de,** Komponist, geb. 5. März 1808 in Paris, gest. 1. Okt. zu Neuilly.

Rusk, William H., Bibliothekar an der Sacred harmony society in London und Musikhistoriker, st. im Sept. ebd., 73 J. alt.

Sachs, Prof. **Julius,** Komponist n. Pianist, st. 28. Dez. in Frankfnrt a./M. (geb. 12. Dez. 1830 in Waldhof, Herzogt. Sachsen-Meiningen.)

Sainbris, Antonin Guillot de, Komponist n. Gesanglehrer, st. im Juli in Versailles, 66 J. alt.

Salvi, Matteo, Komponist, ehemals Orchesterdirigent in Wien, dann Direktor des Liceo in Bergamo, geb. 24. Nov. 1816, gest. 18. Okt. zn Rieti. (Ménestrel 368. — Bock 391.)

Sannier, Louis, Komponist u. Organist an der Kirche St. Catherine zn Lille, st. im Mai od. Jnni ebd. (geb. 11. Mai 1821 zn Bonlogne snr mer.) (Ménestrel 224.)

Sarti, Gustave, Violoncellist n. Komponist, st. zn Florenz im Jan. od. Febr. (Ménestrel 96.)

Schaab, Rob., Organist, Komponist und Mnsikschriftsteller, geb. 28. Febr. 1817 in Roetha bei Leipzig, gest. 18. März in Leipzig. (N. Z. f. M. 130.)

Schimon-Regan, Adolf, Komponist n. Gesanglehrer, geb. 29. Febr. 1820 zn Wien, gest. 21. Juni in Leipzig. (N. Z. f. M. 306.)

Schoenchen, Heinrich, Musikdir. in München, st. 27. Nov. ebd.

Senz, Louis, Cornettist in der Opernhauskapelle zu Berlin, st. 14. Aug. ebd.

Seyrich, A., Kirchenmusikdirektor in Mittweida, st. 22. März ebd.

Siebert, Joseph, Orchestermitglied an der Oper in Wien, st. 16. März ebd.

Sloper, Lindsay, Lehrer für Pfte. und Harmonie, st. 6. Juni zu London.

Spencer, Thomas, Sänger, st. 12. Sept. in Birmingham.

Spiga, Ludovico, Komponist und Gesanglehrer, st. im Nov. in Parma.

Stahlknecht, Adolf, Violinist u. Komponist, einst Mitglied der Kgl. Opernhauskapelle in Berlin, st. 24. Juni ebd., 74 J. alt (Todesanzeige).

Stepan, Karl, Bassist u. Hofsänger, geb. 1822 in Strakonitz in Böhmen, gest. 29./30. Dez. in London.

Stoepel, Robert August, Komponist u. Orchesterdirigent, geb. 1821 in Berlin, ging 1850 nach Amerika und st. in New-York am 1. Okt. (Ménestrel 360.)

Storch, Anton M., Komponist von Männergesängen, geb. 22. Dez. 1813 in Wien, gest. 31. Dez. ebd. (Bock 1888 p. 20. — In Pfeil's Sängerhalle, Lpz. 1888 p. 31 sein Portr.)

Strakosch, Moritz, Komponist u. Impresario, geb. um 1825 in Lemberg, st. 9. Okt. in Paris.

Stroeken, Frédéric, Pianist, einst Organist an der Kirche St. Eustache zu Paris, st. 5. März zu Mastricht, 88 J. alt. (Guide 96.)

Tauro, Nicola, ein vielseitig gebildeter Künstler, der zeitweise Contrabassist, Komponist, Kapellmeister, Bassbuffo, Textdichter, Journalist und Impresario war; er st. im Mai in Neapel, 80 J. alt.

Templin, Robert Morgan, Organist in Kensington, st. 5. Sept. in Exeter.

Terraciano, Francesco, Gesanglehrer, st. im Dez. hochbetagt in Neapel.

Thiele, Karl, Kgl. Kammermusiker a. D. in Berlin, st. 9. Sept. ebd.

Tosso, Joseph, Komponist u. Violinist, Schüler Beriot's. Sein Vater war ein Italiener und seine Mutter eine Französin, geb. in Mexico am 3. Aug. 1802, gest. 6. Jan. in Covington (Ver. Staaten Nord-Amerikas). (Guide 39.)

Troschel, Wilhelm, Sänger, sp. Gesanglehrer, st. 2. März in Warschau, 64 J. alt. (Signale 411.)

Try, Charles de, Komponist u. Violinist, st. im Juni zu Lille, 69 J. alt. (Guide 168.)

Unger, Georg, ein bedeutender dramatischer Sänger, geb. 1846 in Leipzig, st. 2. Febr. ebd. (N. Z. f. M. 78.)

Val, Eusebio Gonzalez y, Flötist am Conservat. in Madrid, st. im Mai od. Juni ebd.

Vesele, Heinrich von, anfängl. Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle, dann Direkt. des Domchors in Konstanz und zuletzt Direkt. des Kirchenchors zu Rottweil, wo er im Nov. starb.

Vogl, Anton, Musikdirektor des Schottenstiftes in Wien, st. 21. Nov. ebd., 64 J. alt.

Volckmar, Dr. **Wilhelm Valentin,** Organist u. Komponist von Orgelstücken, st. 27. Aug. zu Homberg, 75 J. alt. (Bock 287, Biogr.)

Walcker, Ph., Violinist am Theaterorchester in Frankfurt a./M., st. im Aug. ebd., 57 J. alt.

Webb, George James, Komponist u. Gesanglehrer, geb. 24. Juni 1803 in Salisbury (England), st. 6. Okt. in Boston (Amerika). (Bock 361.)

Weber, Gustav, Musikdirektor u. Komponist, st. 12. Juni in Riesbach bei Zürich, 42 J. alt.

Wehle, Charles, Salonkomponist u. Klaviervirtuose, st. im Febr. in London, nach anderen in Paris.

Welcker, Ph., Violinist, st. 25. Mai in Frankfurt a./M., 57 J. alt.

Westerstrand, Mdme. **Hertha,** Sängerin, st. im Nov. in Stockholm. (Ménestrel 384.)

Wipplinger, C., pension. Konzertmeister, st. 11. Mai in Kassel, 63 J. alt.

Witt, Joseph von Filek, Edler von Wittinghausen, Sänger in Schwerin, geb. 7. Sept. 1846 in Prag, st. nach einer Operation in Berlin am 17. Sept., nach anderen in Schwerin. (Bock 319.)

Wolff, August-Désiré-Bernard, Komponist, Pianist u. Chef des Hauses Pleyel in Paris, geb. 3. Mai 1821 zu Paris, gest. 3. Febr. ebd., nach anderen den 8./9. Febr. (Guide 55. — Ménestrel 88.)

Zardi, Alfonso, Violinist, st. im Febr. in Bologna, 59 J. alt.

Zurhaar, G., Pianist, st. 6. April in St. Gilles bei Brüssel, 53 J. alt.

Zur Bibliographie der Musikdrucke des XV. bis XVII. Jahrhunderts in der Darmstädter Hofbibliothek.

(Von **F. W. E. Roth**).

Fortsetzung.

14. Herrn Pfarrers Joh. Samuel Kriegsmanns evangelisches Hosianna von *Briegel*. 1677. C. 1. 2., A., T., B. 2, Instrumenten 1. 2. Bas. gen. (F 1883.) Siehe Frankfurter Kat.

15. EVCHARISTIAE | DIVINO-HVMANAE EPVLAE | SIVE | VERAE PANIS VLTAE. | Das ist: | GOtt-Menschliche | Gnaden-Speiss | und Warhafftig | Lebens-Brodt | Von der | Göttlichen Tafel | Der | Hochlöblichen Ertz-Brüderschafft | Des | Allertheuristen Fronleichnams | JESU | Zur Ewig-Eyferbrünstigen Anbettung | Aussgestellet. | Numen devote quicunque Profundus adorat, | AEthera dum penetrat, fortius ille canit. | Rückseite:

Oder |

Blatt 2r: Seraphische | Tafel-Music, | Vier und Sechszig Anmuthig- | Und zu | Frolockender Beehrung | Des | Hochheiligen Sacraments | Des | ALTARS | Lieblich-Anleitende Lob-Lieder | Durch | Angenehmes Reim- und Sing-Gebänd | Enthaltend. | Von | *Adam Heinrich Brunner* PALATINO- | BAVARO CAN. CAP. ad S. JOANNEM BAPTISTAM | in Mayntz. | Mit sonderbahrem Fleiss aussgefertigt. | Vsque cano Numen, canitur nil suavius isto, | Et sine mensura dum cano, rite cano. | FRANCOFURTI ad MOENUM, | Typis BALTHASARIS CHRISTOPHORI WUSTII, | ANNO MDCXCII.

Dem Erwählten Kaiser Joseph I. gewidmet, o. Datum.

Folio, 38 n. n. Blatt. (F 1882). Mit dem Eintrage: Ex donacione R. P. Casimiri Korn professi Seelig (enstadiensi). Anno 1702 20. Febr. cum ex infirmaria innuo frequentabat chorum. Inhalt: Jesu dein gegenwart. — Hat Gott dem adler. Ohne Nrn.

16. Caus, Salomon de: Institution harmonique ... Francfort, J. Norton 1615 (siehe Kat. Göttingen, p. 4).

17. COMPENDIUM | MVSICES DESCRIPTVM | AB *ADRIANO PETIT COCLICO*. | DISCIPVLO IOSQUINI DE PRES. | In quo praeter caetera tractantur haec: | De Modo ornate canendi. | De Regula Contrapuncti. | De Compositione. | AD LECTOREM. |

Accentum quicunq; cupis nouisse sonorum,
Quo nihil hic totus dulcius orbis habet:

Ad nos accedas artis perculsus amore,
Pandet Adriani Musa canora uiam.

Impressum Norimbergae in officina Joan- | nis Montani, & Vlrici Neuberi. | Cum Priuilegio ad quinquennium. | M.D.LII. | Rückseite leer, in dem Exemplare von Hand saec. XVI. jenes Epigramm des Valentinus Chudenius eingeschrieben, das die Rückseite des Titels von Listenius musica 1539 deckt. Blatt 2r. Praefatio ad Noricam iuventutem. O. D. Blatt 3r. Griselius studiosus Wittembergensis in commendationem musices. Blatt 4r. Noe Bucholzerus Schonavensis (Epigramm). Blatt 4v. Abbildung eines stehenden Manns; neben steht mit Noten: desperando spero, wahrscheinlich Wahlspruch Adrians Coclicus, rechts neben: ADRIAN PETIT | COCLICO MVSICO. | AETAT: LII. |

Quart, Sign. A_3—P_{III}. (F. 1635.) Handschriftlich am Ende des Listenius Vorrede aus dessen Musica 1539.

Dasselbe, aber defekt, es fehlen Sign. A—B = 8 Blatt. Von der Verwaltung der Bibliothek als Dublette nicht erkannt und mit F 1657/5 bezeichnet.

18. TENORE | SECONDO LIBRO | DE MADRIGALI | A CINQVE VOCI | DI *FLAMINIO COMANEDO* | Con il suo Basso Continuo per sonar nel Clauicem- | balo, o altro simile stromento. | OPERA QVINTA. | Nuouamente Composta, et data in luce. | Signet. | In Venetia Appresso Giacomo Vincenti. 1615. B | Mit Titeleinfassung.

Dem conte Paolo Simonetta gewidmet: Venetia adi primo Agosto. 1615.

Quart. Alto u. Tenor 2 vorhanden, à 22 pagg., mit 22 Gesängen: 1, Schiera d'aspri martiri. 22, Ben è ver quando. (F 1864/50.)

19. *RENATI* | *DES-CARTES* | MUSICAE | COMPENDIUM. | Signet. | TRAJECTI AD RHENUM, | TYPIS Gisberti à Zyll, & Theodori ab Ackersdyck, | CIϽIϽCL. |

Quart, 58 pagg. (F 1641).

Ausgabe nach des Autors Ms. vom Drucker veranstaltet.

Vorrede: Scripsit hoc dum Bredae in Brabantia ageret eiusque exemplar a discipulo eius nitide descriptum ward zum Drucke verwendet.

— Ausgabe: Amstelodami, apud Joan. Janssonium jun. 1656. 4°. (Siehe Bohn's Katalog.)

20. Valentin *Dretzel*: Sertulum musicale. 1620. Ten. u. V. vox. Tenor defekt. (Siehe Breslauer Katalog.)

21. Faber, Heinrich. Compendiolum musicae ... Vratislaviae, in officina Crispini Scharffenbergii 1569. 12°. 20 Bll. (M. f. M. II, 26.)

22. Franck, Melch. Sacrarum Melodiarvm 1601. (M. f. M. 17, 45.)

23. — — Zwey newe Christliche Klag- vnd Trauer-Gesäng. 1634. (Siehe M. f. M. 17, 113.)

24. *Joan. Thomae Freigii.* I. V. D. Paedagogus. Hoc est, Libellus ostendens qua ratione prima artium initia ... Basileae, Petri. 1582. (Siehe M. f. M. 2, 54.)

25. Primitiae Musicales, | PADUANAS | ET GALIARDAS, | QVAS VOCANT, COM- | PLVRES EGREGIAS, ARTIFICIO- | sissimas, & suauissimas comple- | ctentes. | AVTHORE | *BALTHASARE FRITSCH* | LIPSIENSI. | TENOR. | FRANCOFORTI, | Typis Wolfgangi Richteri, sumptibus | Nicolai Steinii. | Anno M.DC.VI. |

Den Herzögen Adolf Friedrich und Johann Albert von Schwarzburg gewidmet Lipsiae sub fine mensis Decembris anno 1606 von Balthasar Fritsch, Lipsiensis.

Quart, 42 Seiten + leerem Schlussblatt. Enthält 12 Paduanen und 21 Galliarden. (F. 1790/20.)

Aus der Vorrede ist folgendes bemerkenswert:

— — quoties condignis deprae (S. 4) dicatur laudibus vestra erga omnes tam academiae, quam urbis huius Lipsiae patriae meae carissimae cives inclyta clementia, propensio ex munificentia, satis superque, dum studiorum causa hic commorabamini, ostensa declarataque; toties memoria reverenter repeto, et maximopere atque subiectissime collaudo singularem illam qua v. v. cc. me quoque minimum complecti semper et mihi et aliis videbantur, humanitatem, multaque et magna in me collata beneficia, quibus tam arcte devinctum me agnosco, ut merito id publice profiteat, et nihil non tentem, ac faciam meo loco, quod ad splendorem et gloriam vestrae excelsitatis amplificandam, celebrandam et ornandam spectare existimem. Et sane non mediocre est, sed laudi mihi duco, quod uterque non mihi tantum cum aliis saepe, saepius soli fidibus canenti benignas aures praebere dignatus est, verum etiam discere instrumentalem musicam, et instrui a me, mearumque manuum ministerio ea in re uti voluit, ita ut par sit, non modo gratias, quas animo concipere possumus, marimas v. v. cc. agi, sed praeclaras virtutes in tam illustribus personis velut in lumine collocatas publicis celebrari scriptis, indeque tanquam ex fonte derivata, sive ex fertili agro progerminata effecta, inclytae scilicet beneficentiae et humanitatis officia et beneficia aeternitati consecrari. Jam cagitanti mihi, quo pacto meum studium, fidem, gratitudinem et promptam, humilem ac debitam animi subiectionem aliquodammodo

testatam faciam, in mentem venit primitiarum mearum musicalium, ad quas edendas amici mei magis atque magis hortari me et pene impellere non destiterunt.

26. EXPEDITIONIS MVSICAE | CLASSIS I. | MOTETTAE | SACRAE CONCERTATAE | XXXVI. | XVIII. Vocales tantum absque Instrumentis: | XVIII. Vocales ac Instrumentales simul: | potissimum | A 2. 3. 4. 5. | Cum nonnullis a 6: Duabus a 7: & Vna a 8: | Quae ipsae tamen etiam a paucioribus concini possunt. | Stylo moderno cultius elaboratae ac in lucem datae | a | *JOANNE MELCHIORE GLETLE* | BREMGARTENSI, | Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae Magistro. | OPVS I. | PARS III. seu ALTVS. | Cum facultate Superiorum. | Augustae Vindelicorum, sumptibus Authoris, typis Andreae Erfurt. | ANNO Dñi MDCLXVII. | Dem Johann Christoph Bischof von Augsburg, Probst von Elwangen gewidmet Augustae IX. Junii MDCLXVII.

In 4⁰. Vorhanden Pars III gleich Altus und Pars IX et ultima Organum. Inhalt: 1, O felicissima. Nr. 36, Domine electi mei.

27. EXPEDITIONIS MVSICAE | CLASSIS IV. | MOTETTAE | XXXVI. | a Voce Sola, | Et 2. potissimum Violinis, saepius necessariis, | aliquoties ad libitum: | Cum aliis quoque Instrumentis, graviori Harmoniae | efficiendae, passim additis. | AUTHORE | *JOANNE MELCHIORE GLETLE* | BREMGARTENSI, | Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae | Magistro. | OPVS V. | VIOLA ALTO. | Cum facultate Superiorum. | AUGUSTAE VINDELICORUM, | Sumptibus Authoris, Typis Joannis Schönigkii. | ANNO Domini MDCLXXVII. |

Dem Joann Christoph, Probst zu Elwangen gewidmet Augsburg MDCLXXVII.

In 4⁰, nur Viola alto vorhanden 18 Bll. Nr. 1, Revedie anima. Nr. 36, O Jesu. (F. 1880/100.)

28. Gantz neue lustige | Täntz vnd Liedlein, deren Text, mehrer theils auff Namen gerichtet, mit | vier Stimmen, nicht allein zu singen, sondern auch | auff allerhand Instrumenten zu gebrauchen: | Zuvorn nie in Truck aussgangen, sondern | von neuen componiert | Durch | *Hanns Christoph Haiden* | zu Nürmberg. | TENOR. | Gedruckt zu Nürmberg durch Pau- | lum Kauffmann. | MDCI. |

Dem Seyfried Pfintzing von Herffenfeld zum Heroltzberg gewidmet Nürmberg den 21. Martii im 1601. Jar.

In 4⁰. Nur Tenor. Nr. 1, Bitt, wolt mir ein Täntzlein klein. Nr. 23, Wo ich nur kan. (F. 1923.)

29. I. N. J. | Denck- und Danck- | Säule | Von der Orgel und Instrumen- | tal-Music Ursprung und Fort- | pflantzung, heilsamen vierfachen | Zweck und geziemenden Gebrauch. | Als die herrliche in 6. absonderlichen | Wercken bestehende Orgel der Haupt- | Kirchen zu S. Jacob in dess H. | Reichs-Stadt, | Rottenburg ob der Tauber | verfertiget ward | Am Tag der Offenbarung | CHRJSTJ 1673. | auffgerichtet | Von | *JOH. LUDOVICO HARTMANNO*, | der H. Schrifft Doctorn und Superintendenten. | Bei Martin Beern Buchhändlern und | Kupferstecher, in Rottenburg ob | der Tauber. |

12°, 1 n. n. Blatt + 46 pagg. Enthält eine ‚Orgel-Predigt'. (F 1767.) Am Ende Beschreibung der Orgel und ihrer Disposition.

30. Neue Fröliche vnd liebliche | Täntz | mit schönen Poetischen vnd andern Tex- | ten, Welche denn mehrer theils auff sonderbare Namen gerichtet, | nicht allein zu singen, sondern auch auff allerhand In- | strumenten zugebrauchen, mit vier Stimmen | Componiert durch | *Georg Hasen* zu Nürmberg. | Dessgleichen | Etliche Balletti mit vnd ohne Text, auch zu | end ein Dialogus mit 8 Stimmen. | TENOR. | Gedruckt zu Nürmberg, durch Bal- | thasar Scherff, in verlegung | David Kauffmanns. | MDCX. |

Dem Johann Sigismund Marggrafen zu Brandenburg gewidmet Nürnberg den 1. Decembris Anno 1601 von Georg Hass.

In 4°, Nur Tenor. Nr. 1, Frisch auf ihr Musicanten. Nr. 40, Mein Hertz, mein Schatz. (F 1924.)

31. Hassler, Jo. Leo. Sacri concentus 4—12 voc. 1601. Cantus. Siehe Eitner's Verz. der Werke Hassler's, M. f. M., Beilage zu Jahrg. 5. Ebenso bei Nr. 32—34.

32. — — — Neue teutsche Gesäng vnd Lieder mit 4—8 St. 1604. Tenor. 1609. C. u. V. vox.

33. — — — Lustgarten 1605. T. u. V. vox.

34. — — — Cantiones sacrae 4—8 et plur. voc. 1607. A.

35. Musicalische | TEutsche Weltliche Ge- | sänge, mit 4. 5. 6. 7. vnd 8. stimmen, nach | art der Italianischen Canzonen vnnd | Madrigalien, von neuen com- | poniert | Durch | *Valentinum Hausz-mann* | Gerbipol: | TENOR. | Gedruckt zu Nürnberg, bey vnd in ver- | legung Paul Kauffmanns. | MDCVIII. |

Dem Carl Jörgern zu Tollech, Koeppach, und Stauff Freyherrn auff Kreuspach, Herrn zu Pernstein, Schärnstein und Walpersdorff, Erblandhofmeistern inn Oesterreich ob der Enss gewidmet. Nürnberg den 8. Julii anno 1608.

In 4°. Nur Tenor. Nr. 1, Durch euch komm ich in pein. Nr. 24, Rath lieber rath, was ist auss dieser erden. (F. 1863.)

36. *Valentini Hauszmanns* Gerbipol. | Saxonis | MElodien vnter Weltliche | Texte, da jeder einen besondern Namen anzei- | get, vmb ein guten theil vermehret, vnd | von neuem auffgelegt. | Hiezu ist gebracht die fünffte stimm ad placitum, die mag man brauchen oder aussen | lassen. | TENOR. | Gedruckt zu Nürnberg, bey vnd in ver- | legung Paul Kauffmanns. | MDCVIII. |

In 4°. Nur Tenor. Nr. 1, Stets sorg in meinem hertzen. Nr. 47, Kein Lieb ohn Leid. (F. 1862.)

37. Extract | AVsz *Valentini Hausz-* | *manns* Gerbipol. Fünff Theilen der | Teutschen Weltlichen Lieder von anno 92. 94. 96. 97. bisz | auff 98. an aussgangen, ietzo, der Teutschen Music Liebhabern zu | gefallen, vom Autore selbs ordentlich zusammen gefast, | vnnd mit lustigen kurtzen Lateinischen Lem- | matibus gezihret. | Der Erste, Theil hält in sich die Fünffstim- | migen Weltlichen Teutschen Lieder. | TENOR. | Gedruckt zu Nürnberg, bey vnd in ver- | legung Paul Kauffmanns. | MDCXI. |

In 4°, nur Tenor. Nr. 1, Ach schönste Zier. Nr. 44, Seht jhr mein Herz. (F. 1864.)

38. Angebunden: der ander Theil | des Extracts auss Valen- | tini Hauszmanns Gerbipol. Fünff Theilen | der Teutschen Weltlichen Lieder, von anno 92. 94. 96. 97. | biss auff 98. an aussgangen, vom Autore selbs ordentlich zusam- | men gefast, vnnd mit lustigen kurtzen Lateinischen | Lemmatibus gezihret. | Diser Theil hält inn sich die Vierstim- | migen Teutschen Lieder. | TENOR. | Gedruckt zu Nürnberg bey vnd in ver- | legung Paul Kauffmanns. | MDCXI. |

In 4°, nur Tenor. Nr. 1, Ich preiss dein lieb und stetig. Nr. 40, Ach weh, wie brennt mich Lieb.

Die erste Ausgabe erschien 1603 bei demselben Verleger und besitzen die Kgl. Bibl. in Berlin und die Stadtbibl. Hamburg komplete Exemplare.

39. Flores Musice. | (Hugo de Reutlingen.) Holzschnitt oben Bildhauer eine Säule behauend, mitten Pythagoras in der Schmiede die Hämmer wiegend, unten 2 Schmiede bei der Arbeit. Rückseite: Registrum | Blatt 3r Prohemium. | Incipit prologus in | Flores Musice artis. | SOnet vox tua in aurib' | meis. Vox eni(m) tua dulcis. Salomon Ca- | Blatt 6v die Verse des Petrus de Riga aus dessen Aurora (Bibel in Versen)

Iste tubal cantu gaudens pater extitit horum etc.

Blatt 6v. Der nämliche Holzschnitt wie auf dem Titel.

Am Ende: AMEN. | O. O. u. J. u. N. d. Druckers (zu Strassburg, Pryss nach 1488). Quarto, 83 Blatt. O. P. u. Cust, aber mit Sign. Ajj ⏜ Oij. — Über diese Ausgabe cf. Bibliothek des liter. Vereins in Stuttgart LXXXIX (1868). p. 8—9. Daselbst Neudruck der Schrift ed. Beck. — Hain rep. Bibl. n. 7173. — cf. Monatshefte 1870, p. 57 bis 60. ibid. p. 110—112. — Serapeum ed. Naumann 1848 p. 166. — Becker, Literatur p. 74. —

40. Kircher, Athanasius. Musurgia. Romae, Fr. Corbelletti. 1650. Fol. (siehe Bohn's Katalog der Breslauer Bibl.)

41. — Neue Hall- und Thon-Kunst. Nördlingen, Fr. Schultes. 1684. Fol. (siehe ebenda.)

42. Herrn *Adam Kriegers* | Churfl. Durchl. zu Sachsen etc. wohlbestalt- | gewesenen Cammer- und Hoff-Musici, | Neue | ARIEN, | In 6. Zehen eingetheilet, | Von Einer, Zwo, Drey, und Fünf Vocal-Stimmen, be- | nebenst ihren Rittornellen, auf Zwey Violinen, Zwey Vio- | len, und einem Violon, sammt dem Basso Con- | tinuo, | Zu singen und zu spielen. | So nach seinem seel. Tode erst zusammen gebracht, | und zum andernmahl zum Druck befördert worden, | Mit | Churfürstl. Durchl. zu Sachsen etc. Special-Privilegio, | in Zehen Jahren nicht nachzudrucken. | I. VOCE. | DRESDEN, | In Verlegung Martin Gabriel Hübners. | Gedruckt durch Melchior Bergens, Churfl. Sächs. Hoff-Buchdr. | sel. nachgelassenen Wittbe und Erben. | 1676. Rückseite: Des Seligen Herrn Adam Kriegers Sonnet, So Er bey seinen Lebens-Zeiten selbst gemacht hat. In der Vorrede Johann Wilhelm Furchheim als Unterstützer der Ausgabe, Samuel Scheid zu Halle als Lehrer Kriegers genannt, Folio, 3 n. n. Blatt + 90 pagg. + n. n. Blatt Register. (F. 1850.)

Ausserdem vorhanden: II. Voce (19 pagg.) — Violino I. 20 pagg.) — Violino II. (19 pagg.) —Viola I. (16 pagg.) — Viola II. (16 pagg.) — Violon (16 pagg.) — Bassus continuus (35 pagg.). Nr. 1, Wer recht vergnüget leben will. Letzte Nr., O du Schöne.

43. TENOR. | CANTIO | DE RVSTICO | SVVM ASINVM PI- | VM ET DOCTVM, ATQVE | in omnibus artibus Magistrum | insignem, deflente | QVATVOR VOCIBVS NVPER | RECREATIONIS CAVSA ANTE BACHA-nalia concinnata a F. *Guilielmo Krumper.* | Vignette | JNGOLSTADII, | Typis GREGORII HAENLINI. | M.DC.XXIX. |

In 4°, nur Tenor, 6 Bll. Enthält den einen Gesang: Rusticus dum moriturum suum. (F 1865.)

44. LIVRE | DE | MELANGES | DE *C. LE IEVNE.* | SEXTA PARS. | Signet | A ANVERS, | De l'Imprimerie de Christofle Plantin. | M.D.LXXXV. |

Gewidmet von C. le Jeune dem Odet de la Nouë seigneur de Theligny. O. D. Das Druckprivileg Fontainebleau 5. August 1582. Quart, 3 n. n. Blatt + leerem Blatt + 35 pagg. (F. 1849/50) Nr. 1, O chanson, o chanson. Letzte Nr. Quae celeb. quisnam.

45. Lippius, Joannes. Synopsis musicae. Argentorati, P. Ledertz. 1612. 8°. (siehe Bohn's Kat.)

46. Listenius, Nicolaus. Musica . . . ab authore denuo recognita. Vitebg, G. Rhau. 1539. 12°. (v. Bohn's Kat.)

47. — Rudimenta musicae. Augustae 1535. Am Ende: per Heinricum Steiner. 12°. (v. Katalog Augsburg.)

48. PHAETON, | TRAGEDIE | MISE | EN MUSIQUE, | Par Monsieur de *Lully*, Escuyer, Conseiller | Secretaire du Roy, Maison, Couronne de | France et de ses Finances, et Sur-Intendant | de la Musique de Sa Majesté. | Signet | A PARIS, | Par CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, | rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. | ET SE VEND | A la Porte de l'Academie Royale de Musique, rue Saint Honoré. | M.DC.LXXXIII. | AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE'. |

Dem Könige von Frankreich gewidmet von Jean-Bapt. de Lully. O. D. Gr. Folio, 2 n. n. Blatt + 275 pagg. Partitur. (F. 1919.)

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* *Abt Aaron* des Stifts Grosssanctmartin in Köln, Musiker des XI. Jahrhunderts, ist zwar von Gerber und Fétis gekannt, der Titel seines Werkes aber nie ganz veröffentlicht worden. Ich fand denselben in Hds. 2702 Folio zu Darmstadt, Folio 328v., welche einen von dem Benedictiner Legipontius gefertigten catalogus manuscriptorum codicum bibliothecae sancti Martini mai. Coloniae enthält (XVIII. Jahrhundert) und lautet derselbe: 6 tractatulus de utilitate cantus vocalis, de modo psallendi, de attentione in divino officio et aliis orationibus adhibenda, qualiter quis ad orationem debeat se praeparare, de orationis instantia et de eius exaudibilitate, cuius auctor dicitur Aaron abb. s. Martini ad a. 1052. Demnach ist fraglich, ob die jetzt verlorene und nie zum Druck gelangte Arbeit überhaupt wirkliche Musik enthielt und nicht mehr eine allgemein gehaltene Empfehlung des Gesanges war.

Wiesbaden, im Juli 1888. F. W. E. Roth.

* Lautenbücher *von der Heide's* (1569). Dem Kopiale 356a des Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchivs entnehme ich Bl. 242b folgenden Eintrag: „Der churfürst zu Sachsen (August) etc., unser gnädigster herre, hat dem *von der Heide*, churf. brandenburgischen lutinisten, so s. churf. g. etzliche luttenbücher offerirt und dedicirt, zwantzig guldengr. aus gnaden zur verehrung reichen zu lassen bewilligt ... Dressden den 7. Decembris ao. 69." Dr. Th. Distel.

* In No. 61 der Berlinischen Nachrichten (Donnerstag, den 21. May 1789) fand ich S. 456 folgende interessante Anzeige: „Sonnabend den 23sten May wird sich in einem wohlbesetzten Concerte im Corsikaschen Concertsaal ein zehnjähriger Virtuose, Mons. *Hummel* aus Wien, auf dem Fortepiano hören lassen. Er ist ein Schüler des berühmten Herrn Mozart, und übertrifft an Fertigkeit, Sicherheit und Delikatesse alle Erwartung. Die Person zahlt 16 Gr. Billete sind bei Hrn. Corsika, bei Hrn. Toussaint in der Poststrasse im goldnen Adler und beym Eingange zu haben. Der Anfang ist um 4 Uhr." Dr. Th. Distel.

* Der angeblich verlorene Hymnus *Hermanns des Lahmen* von der Reichenau. Die Pergamenthds. No. 871 in Darmstadt enthält Blatt 85v. einen Hymnus:

O florens rosa,
Mater domini speciosa,
O virgo mitis,
O fecundissima vitis.
Clarior aurora
Pro nobis omnibus ora,

mit Neumen versehen, welcher auf die Ehre Anspruch machen dürfte, jener Hymnus Hermanns des Lahmen zu sein, den Schubiger, Sängerschule von St. Gallen p. 85 erwähnt und der bislang als verloren galt. Versmaſs und Dichtart deuten auf frühe Entstehung des Hymnus hin. F. W. E. Roth.

* Im Jahrbuch für die Münchener Geschichte 1888 p. 490 veröffentlicht Herr *Karl Trautmann* vier Briefe von *Orlandus de Lassus*, die sich im kgl. bayer. geh. Hausarchive befinden. Sie sind sämtlich an den Herzog Wilhelm von Bayern gerichtet und tragen die Daten 11. Sept. 1573, 3. März 1574, 7. März 1574 und 18. Mai 1574. Der erste und letzte sind bereits durch die M. f. M., und übersetzt durch Fräulein La Mara bekannt.

* In der Göttinger Zeitung vom 6. Juli 1888 No. 7503 veröffentlicht Herr *A. Quantz* einen Nachruf bei Forkel's Tode 1818, der sich im einstigen Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten befand. Das Geburtsdatum ist aber falsch. Forkel selbst hat es in seinem Almanach mit dem 22. Febr. 1749 bezeichnet. Was das Sterbedatum betrifft, welches mit dem 17. März 1818 bezeichnet wird, während die Lpz. Allg. mus. Ztg. den 20. März nennt, bedarf noch der Untersuchung. Herr Quantz befindet sich an der Quelle und es wäre sehr verdienstlich von ihm, wenn er das Kirchenregister vom März 1818 nachschlagen wollte.

* Der antiquarische Anzeiger No. 28 von *K. Th. Völcker* in Frankfurt a/M. (Römerberg 3) enthält eine recht wertvolle Sammlung Musikalien und Bücher über Musik zu soliden Preisen.

* Auf Seite 126 der Monatsh. lese man in der Anzeige der Hess'schen Antiquariatshandlung statt Münden, München.

* Hierbei eine Beilage: Das Buxheimer Orgelbuch, Bog. 10.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Über die verschiedene Bedeutung des Color (der Schwärzung) in den Mensuralnotierungen des 16. Jahrh.

Von Dr. **Hugo Riemann.**

Das Kapitel von den schwarzen Noten (Color, Denigratio, Nigredo) ist meines Wissens bisher nirgend (auch nicht in meinen „Studien zur Geschichte der Notenschrift") mit genügender Gründlichkeit behandelt worden; da von der Schwärzung ein sehr ausgedehnter und zugleich ein mannigfaltiger Gebrauch gemacht wurde, so entstehen durch diese Lücke bei der Übertragung alter Notierungen leicht erhebliche Schwierigkeiten, zu deren Behebung die folgenden Zeilen beitragen mögen.

Die Theoretiker des 16. Jahrhunderts sind nicht imstande, uns die verschiedenen möglichen Bedeutungen der Schwärzung kurz und bündig zu erklären, weil ihnen gerade die Begriffe fehlen, für welche ihnen (verglichen mit unserer heutigen Schreibweise) die Schwärzung Ersatz leisten muss, nämlich die der Synkope und der Triole. Da sie neben der zweiteiligen Geltung der Notenwerte (Imperfektion) noch die dreiteilige (Perfektion) zu Recht bestehend haben, so ist es gar nicht so einfach, Triolen und Synkopen — die man natürlich so gut wie heute hatte, nur eben nicht so unzweideutig bezeichnet — von einem vorübergehend eintretenden Takt- und Tempowechsel zu unterscheiden.

Die Prolatio major ⊙ Ͼ und Proportio sesquialtera $\frac{3}{2}$ können uns auf den ersten Blick als identisch erscheinen, da bei beiden die Semibrevis ◇ drei Minimen ♩ gilt und ebenso wird die Tripla 3 mit dem Tempus perfectum O verwechselt werden können. Die Theoretiker haben daher die Unterscheidung aufgestellt, dass jene Proportionen ($\frac{3}{2}$, 3) die imperfekte Brevis resp. Semibrevis in drei Teile teilen, wodurch die Bildungen entstehen, welche wir heute Triolen nennen, während Tempus perfectum und Prolatio major die Dreiteiligkeit der Brevis und Semibrevis durch Verlängerung ihres Wertes um die Hälfte herstellen, d. h. in Noten:



Tempus perfectum. Prolatio major. Tripla. Sesquialtera.

s. v. w. unser (die Werte auf $^1/_4$ verkürzt):



Von der Prolatio major machen die Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts selten Gebrauch; nur im Tenor künstlicher Messen und Rätselkanons finden wir sie häufiger. Nun — auch heute ist der $^9/_4$ oder $^9/_8$ Takt nicht gerade häufig. Wie wir den $^3/_4$ Takt, zog das 16. Jahrhundert den $^3/_1$ Takt, das Tempus perfectum, als schlichte dreiteilige Taktart vor und wir finden daher am häufigsten die Vorzeichnungen O und Φ, erstere für mäfsiges, letzteres für schnelles Tempo. Wir haben daher gewöhnlich die Notengeltungen:

1. O: ⊟ = 3 ◇, ◇ = 2 ♩ (für unsern $^3/_4$ Takt).
2. Φ: ⊟̩ = 2 ⊟, ⊟ = 3 ◇ [◇ = 2 ♩] (für unsern $^6/_4$ Takt oder $^6/_8$ Takt),

anstatt: Ͼ: ⊟ = 2 ◇, ◇ = 3 ♩ [♩ = 2 ♪].

3. C: ⊟ = 2 ◇, ◇ = 2 ♩ (für unsern $^2/_4$ und ₵ Takt).

Wird ja einmal eine neunteilige Taktart nötig, so ziehen es die Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts vor, den Modus minor (die Geltung der Longa) perfekt zu machen (in der Vorzeichnung durch einen Pausenbalken von 3 Spatien vorm Tempuszeichen) und durch den Diminutionsstrich (wie oben bei 2) oder eine 2 hinterm Tempuszeichen die Longa an Stelle der Brevis zu rücken:

4. O2: ⊟̩ = 3 ⊟, ⊟ = 3 ◇ [◇ = 2 ♩] (für unsern $^9/_4$ Takt oder $^9/_8$ Takt).

anstatt: ⊙: ⊟ = 3 ◇, ◇ = 3 ♩ [♩ = 2 ♪].

Zählzeiten sind (abgesehen natürlich von der Diminution und Augmentation) regulär im 16. Jahrhundert die ◆ (tactus, Schlagzeiten). Nehmen wir für dieselben 72 M. M. als Norm an (integer valor), so sind die durch Änderung der Mensur oder Eintritt einer Proportion geschehenden Wertveränderungen folgende:

a) Der Diminutionsstrich verschiebt die Werte derart, dass die Brevis den Wert der normalen Zählzeit erhält (eigentlicher Sinn des heute nicht mehr zutreffenden Ausdrucks alla breve); also anstatt der normalen:

O: [𝅜 = 24 M. M.], ◆ = 72 M. M., 𝅗𝅥 = 144 M. M.
oder: C: [𝅜 = 36 M. M.], ◆ = 72 M. M., 𝅗𝅥 = 144 M. M.

erhalten wir nunmehr:

⌽: [𝅜 = 36 M. M.], 𝅜 = 72 M. M., ◆ = 216 M. M.
oder: ¢: [𝅜 = 36 M. M.], 𝅜 = 72 M. M., ◆ = 144 M. M.
und: O2: [𝅜 = 24 M. M.], 𝅜 = 72 M. M., ◆ = 216 M. M.

b) ein Ͼ (Prolatio major) nach C (oder in kanonischen Stücken gegenüber C in einer andern Stimme) verlängert den Wert der Semibrevis um die Hälfte, während der der Minima bleibt, d. h. es verlangsamt das Tempo (die Dauer der Zählzeiten):

Ͼ: [𝅜 = 24 M. M.], ◆ = 48 M. M., 𝅗𝅥 = 144 M. M.

Der Name Prolatio major kann daher mit Fug und Recht durch „breitere Vortragsweise" übersetzt werden.

c) ein ⊙ (Prolatio major) nach O verlängert ebenfalls den Wert der Semibrevis um die Hälfte, d. h. verlangsamt das Tempo:

⊙: [𝅜 = 16 M. M.], ◆ = 48 M. M., 𝅗𝅥 = 144 M. M.

d) ein O (Tempus perfectum) nach C (resp. in kanonischen Stücken in einer andern Stimme) verlängert die Dauer der Brevis um die Hälfte, und lässt die Dauer der Semibrevis unverändert, d. h. aber da bei O und C die Semibreven Zählzeiten sind: das Tempo bleibt unverändert, aber es tritt eine andere Taktart (dreizählige statt zweizählige) ein (vgl. oben a).

e) ein $\frac{3}{2}$ nach C oder O (oder gegenüber C oder O) belässt der Semibrevis ihren Wert, d. h. verändert das Tempo nicht, rechnet aber drei statt zwei Minimen auf die Zählzeit, d. h. es tritt Unterdreiteilung ein:

$C\frac{3}{2}$: [𝅜 = 36 M. M.], ◆ = 72 M. M., 𝅗𝅥 = 216 M. M.
und: $O\frac{3}{2}$: [𝅜 = 24 M. M.], ◆ = 72 M. M., 𝅗𝅥 = 216 M. M.

f) eine 3 nach oder gegenüber C belässt entsprechend der Brevis ihren Wert, d. h. lässt den Wert der Taktdauer unverändert, teilt

aber die Brevis in drei statt in zwei Semibreven, d. h. beschleunigt die Zählzeiten, verändert das Tempo:

C3: [⊨ = 36 M. M.], ◇ = 108 M. M., ♩ = 216 M. M.

Übersichtlich zusammengestellt, sind also bei diesen hauptsächlichsten Mensurbestimmungen — vorausgesetzt, dass unsere Annahme der integer valor der Semibrevis = 72 M. M. (normale Pulsgeschwindigkeit) richtig ist, die Geltungen der Zählzeiten folgende:

◇ = 72 M. M. bei O, C, C$^3_2$, O$^3_2$.
⊨ = 72 M. M. bei ¢ und ⦶ und [symbol].
◇ = 48 M. M. bei ⋶ und ⊙.
◇ = 108 M. M. bei C3.

d. h. sie schwanken zwischen 1, $\frac{3}{2}$ und $\frac{2}{3}$ der normalen Pulsgeschwindigkeit. Drücken wir die normale Zählzeit durch ♩ oder 𝅗𝅥 aus, so sind die oben notierten Takt- und Tempoarten in moderner Schreibweise so wiederzugeben:

C = $^2/_4$ Takt	𝅗𝅥	♩ ♩	♪♪♪♪	♩	= 72.
O = $^3/_4$ Takt	𝅗𝅥.	♩ ♩ ♩	♪♪ ♪♪ ♪♪	♩	= 72.
¢ = $^2/_2$ Takt	𝅝	𝅗𝅥 𝅗𝅥	♩♩ ♩♩	𝅗𝅥	= 72.
[symbol] = $^3/_2$ Takt	𝅝.	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	♩♩♩(3) ♩♩♩(3) ♩♩♩(3)	𝅗𝅥	= 72.
⋶ = $^6/_8$ Takt	♩.	♩. ♩.	♪♪♪ ♪♪♪	♩.	= 48.
⊙ = $^9/_8$ Takt	𝅗𝅥.♩.	♩. ♩. ♩.	♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪	♩.	= 48.
C$^3_2$ = $^2/_4$ Takt	𝅗𝅥	♩ ♩	♪♪♪(3) ♪♪♪(3)	♩	= 72.
O$^3_2$ = $^3/_4$ Takt	𝅗𝅥.	♩ ♩ ♩	♪♪♪(3) ♪♪♪(3) ♪♪♪(3)	♩	= 72.
C3 = $^2/_2$ Takt	𝅝	𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥(3)	♩♩♩♩♩♩(6)	𝅗𝅥	= 108.

Ohne Zweifel hat es seine Berechtigung, wenn die Komponisten es möglichst vermieden und noch heute vermeiden, für wenige sich vom Grundmetrum des Satzes oder Teiles abweichend bewegende Noten das Hauptvorzeichen zu ändern. So gut wir heute durch eine übergeschriebene 3 (Triole), 2 (Duole), 4 (Quartole) etc. die abweichende Einteilung einzelner Noten andeuten, anstatt vorübergehend (und doch nicht unzweideutig) die Taktvorzeichnung zu wechseln, ebensogut zogen es die Meister des 15. und 16. Jahrhunderts vor,

das Hauptvorzeichen zu belassen und durch anderweite Mittel die Unregelmäfsigkeit herauszuheben. Eins der wichtigsten Mittel dafür war die Schwärzung. Der Ursprung ihres Gebrauchs war in der Kürze folgender:

Im 14. Jahrhundert, als nach dem Zeitalter der Alleinherrschaft des Tripeltakts in der Mensuralmusik (13. Jahrh.) die zweiteiligen Taktarten wieder Eingang in die geistliche Musik fanden (aus der weltlichen — den Tanzliedern u. s. f. werden sie schwerlich verbannt gewesen sein), kamen die unterscheidenden Taktzeichen auf und mit ihnen im gleichen Jahrhundert, ich möchte sagen gleichzeitig, der Color. Damals wurden noch alle Noten mit ausgefüllten Köpfen gemalt

also schwarz. Kamen nun einzelne Töne vor, die nicht im Zeitmafse des allgemeinen Vorzeichens gemessen werden sollten, sondern im gegenteiligen, so wurden sie statt schwarz rot gemalt. Philipp von Vitry (1343) berichtet darüber ganz ausführlich, (s. Coussemaker, Script. III, 21 u. 33). Die roten Noten (Notulae rubrae) wurden mit derselben roten Farbe gemalt wie die roten Intialen des Textes; die einfache Rücksicht der Zeitersparnis gebot, den abwechselnden Gebrauch der roten und schwarzen Farbe zu meiden und die Ausmalung der roten Noten und Initialen der Zeit nach Beendung des Manuskripts zu überlassen: man liefs daher vorläufig die Notenköpfe, welche rot sein sollten, hohl (Notula cavatae) oder was dasselbe ist: weifs (Notulae albae, albatae):

So gewöhnte man sich, die weifsen Noten für gleichbedeutend mit roten zu halten (Johannes de Muris bei Coussemaker III, 54. 106).

Die auf die roten Noten bezüglichen Bestimmungen Philipps von Vitry (vielleicht von diesem grofsen Manne selbst herrührend) sind (l. c. S. 21): „1. Rote Noten werden nach anderer Mensur gesungen als schwarze. 2. Die roten Noten werden eine Oktave höher gesungen als sie geschrieben stehen. 3. Die Noten des Cantus planus (Gregorianischen Chorals) werden zum Unterschied von den Mensuralnoten rot statt schwarz gemalt oder auch je nach Bequemlichkeit umgekehrt.“ Der zweite dieser Gebräuche kam bald gänzlich ab. Der dritte war eine Unterscheidung, die überflüssig wurde, sobald der Usus sich festsetzte, die Mensuralnoten stets auf 5, die Choralnoten dagegen nur auf 4 Linien zu geben. Der uns interessierende Gebrauch

des Color war aber auch noch ein zweifacher: die roten (weifsen) Noten galten imperfekt, wo perfekte Mensur vorgezeichnet war und perfekt, wo imperfekte vorgezeichnet war. Bald liefs man aber den Gebrauch roter oder weifser Noten mit perfekter Geltung bei Vorzeichnung imperfekter Mensur gänzlich fallen, und verband mit dem Color ein für allemal den Begriff der Imperfektion, so dass er nur noch vorkam, wo perfekte Mensur vorgezeichnet war (Philipp von Caserta bei Coussemaker III. 119, Ägidius de Murino, das. 125). Endlich mit Beginn des 15. Jahrhunderts wird plötzlich das Verhältnis umgekehrt, d. h. man bedient sich für gewöhnlich der bequemer zu schreibenden weifsen (ungefüllten) Noten und nur ausnahmsweise (in den Fällen wo sonst die roten eintraten) der schwarzen. So die gewöhnliche Erklärung. Ein Blick auf die Praxis des 15. bis 16. Jahrhunderts weist aber aus, dass die Schwärzung auch noch in einigen anderen Fällen und mit spezieller Bedeutung eintrat.

Glarean unterscheidet zweierlei Bedeutung der Schwärzung:

1. Verminderung des Notenwerts um $^1/_3$.
2. Verminderung des Wertes um $^1/_4$.

Scheinbar sind beide Fälle schwer auseinander zu halten, doch nur scheinbar; schliefslich ergiebt sich der zweite Fall nur als eine Abart der ersten. Glareans Definition ist zwar korrekt, betont aber nicht das Wesentliche, nicht die Ursache, sondern die Folge.

Wir gehen auf Philipp von Vitry zurück und sagen:

Noten anderer Farbe (schwarze) werden eingeführt:

a) bei perfekter Mensur als Zeichen der Imperfektion. Diese Imperfektion ist indes keine wirkliche, sondern nur eine scheinbare; denn die solchergestalt imperfizierten Werte bilden nicht metrische Einheiten (also Werte die dem vollen Takt oder einer vollen Zählzeit entsprechen), ändern weder den Takt noch das Tempo, sondern stellen abweichende Zusammenziehungen von Unterteilungswerten dar, sind Synkopen, deren Wesen gerade darin beruht, dass die Taktart, die Geltung der Zählzeiten trotz der abweichenden Toneinsätze unverändert weiter geht.

■ ■ ■ ist, wo es bei vorgezeichnetem Tempus perfektum O vorkommt, stest s. v. w. unser $^3/_4$ 𝅗𝅥 ♩ | ♩ 𝅗𝅥 | misst also die Brevis als zweizähligen statt als dreizähligen Wert, aber im dreizähligen Takt. Eine vorübergehende Veränderung der Taktvorzeichnung, nämlich C statt O würde zwar die Dauer der Brevis in derselben Weise um $^1/_3$ verkürzen, aber die Synkope durch eine schlichte Folge ganzer

Taktwerte ersetzen. Die packende Wirkung der Synkope, die eins der interessantesten rythmischen Wirkungsmittel ist, wäre damit ganz beseitigt und an ihre Stelle ein höchst unangenehmes Schwanken des Taktwertes getreten. Ebenso entspricht ◆ ◆ ◆ wo Prolatio major vorgezeichnet ist unserem $^6/_8$ ♩♪♪♩ | u. s. w.

Es scheint, dass man sich der Schwärzung auch vielfach bediente, um Fehlern seitens der Sänger vorzubeugen; so trifft man gar nicht selten Notierungen wie ■ ◆ ◆ ■ oder □ ◇ ◆ ■ ja sogar □ ◇ · ◇ ■ bei vorgezeichnetem O, wo das punctum divisionis allein vollständig hinreichen würde, Irrtümern vorzubeugen: □ ◇ · ◇ □

Besonders häufig wurde die Brevis, wo sie vor einer zweiten Brevis imperfekt sein sollte, geschwärzt, auch wenn sie bereits durch Imperfectio *a parte ante* ohnehin zweizeitig war. Das sind also Fälle, wo die Schwärzung völlig überflüssig und bedeutungslos ist. Vielleicht meint Glarean diese, wenn er sagt, dass einzelne schwarze Noten noch nicht die proportio hemiolia (so nennt man bekanntlich diese Bildungen wegen der Verkürzung der Werte um $^1/_3$) inaugurierten.

Auch die sogenannten Signa implicita oder intrinseca perfekter Mensur der gröfseren Werte (Longa, Maxima) gehören hierher, sofern das Vorkommen dreier geschwärzten Longae ▪▪▪ nach einander die perfekte Geltung der Longa voraussetzt. Jedenfalls sind vorkommende Schwärzungen immer ein guter Anhalt zum Auffinden der nicht seltenen Fehler in der Taktvorzeichnung.

b) bei imperfekter Mensurbestimmung zum Zeichen scheinbarer Perfektion, d. h. als Zeichen, dass drei statt zwei Werte auf den nächst gröfseren kommen sollen. So findet man oft bei vorgezeichnetem C (Tempus imperfectum) drei geschwärzte Semibreven ◆ ◆ ◆ oder ■ ◆ oder ◆ ■ auch ■ ♦ ♦ und ◆ ♦ ♦ ◆ oder drei geschwärzte Minimen ♦ ♦ ♦ (stets mit beigeschriebener 3) oder ◆ ♦ und ♦ ◆ ganz und gar im Sinne unserer Triole. Bei genauerem Nachrechnen findet sich, dass die Wirkung der Schwärzung auch hier dieselbe ist: sie nimmt der Note ein Drittel ihres Wertes, denn

C ◆ ◆ ◆ ist s. v. w. $^3/_4$ ♩♩♩ (3)

aber diese Imperfizierung geschieht an einem ohnehin imperfekten Werte, reduziert also den Wert noch weiter. Gilt bei C die ◇ etwa 72 M. M., so gilt dagegen die ◆ nur 108 M. M., die ♦ (geschwärzte ◇), wo die Dreiteilung die ◇ trifft, 216 M. M. statt 144.

c) eine Semibrevis mit folgender Minima (beide geschwärzt) sind in der Regel als Triole (b) zu verstehen ◆♩ Doch giebt es Fälle, in welchen diese Auffassung schwierig wird und nicht recht in den Takt passen will: da gilt dann die von Glarean erwähnte zweite Bedeutung der Schwärzung, die Imperfizierung um $1/4$ des Wertes, d. h. man liest dann die ♩ nicht als geschwärzte Minima sondern als Semiminima, deren Wert dann von der vorausgehenden Semibrevis abgeht: ◆♩ = ◇♩ unser 𝅗𝅥. ♩ Dabei ist es völlig gleichgiltig, ob perfektes oder imperfektes Tempus vorgezeichnet ist. Es ist nämlich z. B.:

C ... s. v. w. unser $2/4$ ... u. s. w.

O ... s. v. w. unser $3/4$ ... u. s. w.

Die Annahme solcher Imperfizierung durch den zweitkleineren Wert ist nichts Ungerechtfertigtes, wenn auch immerhin eine Reminiscenz aus 14. Jahrhundert, wo ... und ... (gleich unseren ... oder ...) etwas ganz Gewöhnliches sind. Noch Josquin schreibt in dem Hymnus Christum ducem im Alt ... = 𝅗𝅥.. ♩ Doch ist auch die Annahme einer übergreifenden Triole nichts Ungereimtes, also die Deutung:

... = $2/4$ | ... | und $3/4$ ... |

Solche Art der Schwärzung kommt sogar auch häufig in Ligaturen vor, z. B.

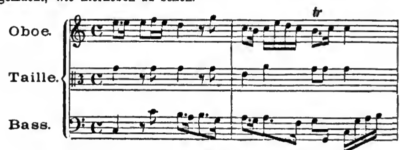
... ja sogar als halbgeschwärzte Figura obliqua.

Das Pfeifer-Gericht in Frankfurt am Main.

In *Johann Henrich Hermann Fries'* Abhandlung vom sogenannten Pfeifer-Gericht, so in der Kaiserl. freien Reichs-Stadt Frankfurt am Main von uralten Zeiten her mit besondern und merkwürdigen Feierlichkeiten aljärlich einmal gehalten zu werden pflegt, Frankfurt 1752, findet sich folgende die Spielleute und ihre Musik betreffende interessante Notiz:

„Wenn sie (die Abgesandten der Städte Nürnberg, Worms und Bamberg) dieses zu thun Vorhabens sind, so erheben sie sich im Schlag zehen Uhr, aus ihrem Quartier, welches seit geraumer Zeit

das Gasthaus im Nürnberger Hof, seit einigen Jaren aber das Gasthaus zum Rothen Männgen gewesen, nach dem Rahthaus, oder sogenanten Römer, und zwar auf folgende Weise. Zuerst gehen drei Pfeifer in blauen mit Gold gebrämten Mänteln und bedeckten Hüten eine sehr altfränckische Music daher machende. Der eine bläset eine sogenannte alte Schalmei, der andere einen Bass, und der dritte einen Pommer oder Oboe; Instrumenten so dermal wenig oder gar nicht mehr im Gebrauch sind. Es müssen daher eben diese Leute, damit die Kunst sich nicht verliere, zu solchem Geschäfte besonders unterhalten werden, welches von Nürnberg geschiehet, als wo selbige alle drei sesshaft sind, und von den Nürnbergischen Abgeordneten mitgebracht, von Worms und Bamberg aber ihre verglichene Anteile, wovon unten ein merers, beigetragen werden. Weilen nun ein ieder Abgeordneter seine besondere Procession nach dem Rahthaus hält, so tragen allemal die Pfeifer linker Hand auf dem Mantel das auf einer zierlich verguldeten Kapsel gemahlte Wappen derjenigen Stadt angeheftet, in deren Namen iener erscheinet, und die Noten, wornach dieselbe ihre Music machen, haben sie auf dem Mantel rechter, oder linker Hand, nachdem es das musicalische Instrument erfordert, angespänelt, zuweilen auch träget der eine solche in der rechten Hand vor sich her. Sie blasen einer jeden Stadt besonders Stück, und accompagniren alsdann einander. Und so gehen sie in einer Reihe von ihrem Quartier zu pfeiffen anfangende über die Strafse bis in den Saal des Rahthauses, und in die Schranken, worinn das Schöffen-Kollegium sitzet. Hier halten sie ein, und bleiben so lange stehen, bis der Abgeordnete seine Rede getan und wieder herauskommt, worauf sie das nemliche Stück wieder machen, und damit über die Strasse fortfaren, bis jener mit seinem Gefolge in eben derselben Ordnung nach dem Quartier zurückgelangt ist. Zween Frankf. Grenadiers pflegen vor dem Zug herzugehen. Die Music wird von den Pfeifern nach solchen Noten gemacht, wie hierneben zu sehen.





Nachtrag zu: Zwei Schriften von Conrad v. Zabern

von **F. W. E. Roth.**

Die Monatshefte 1888, IV und VII, brachten einen bibliographischen Aufsatz über die beiden Schriften des Conrad v. Zabern.*) Hierzu habe ich nur in betreff der Druckzeit der undatierten Schrift das Folgende zu bemerken. Die für erstere undatierte Schrift beanspruchte Druckzeit 1462—65 ist zu enge bemessen.**) Die Schrift des Werkchens ist die sogenannte Bibeltype. Dieselbe erscheint zuerst in der Schlussschrift des Mainzer Rationale Durandi, dann als Textschrift in den Mainzer Bibeln 1462 und 1472, 1472 im decretum Gratiani sowie im Augustinus de civitate dei. Die Verwendung der Bibeltype reicht also weiter als 1462—1465, ja die zweite der Zabern'schen Mainzer Ausgaben datiert 1474 (in Paulustype), hat die Überschrift

*) Conrad war auch Dichter in deutscher Sprache. Die Strafsburger Studien des Prof. Dr. E. Martin brachten in III, 2. Heft, pag. 238, ein nach einer Frankfurter Hds. abgedrucktes Gedicht desselben in deutscher Sprache.

**) cf. Monatshefte 1888, IV, pag. 42.

noch in der Bibeltype.*) Da 1474 die eine Schrift Zabern's in einer Mainzer Offizin den Druck erlebte, gehört die undatierte Mainzer Ausgabe dieses Verfassers jedenfalls ebenfalls in dieses Jahr oder kurz zuvor, da jedenfalls die eine Ausgabe die andere veranlasste. Setzen wir also die undatierte Ausgabe 1473 oder 1474. Für die Priorität als Notendruck des XV. Jahrhunders dürfte dieses von Belang sein.

In No. VII der Monatsh., pag. 105—106, bespricht der Verfasser des Aufsatzes auch die ed. II der Zabern'schen Schrift: Ars bene cantandi. Ein Exemplar befindet sich in der Mainzer Stadtbibliothek (Abteilung Mainzer Drucke). Der Titel lautet:

Ars bene cantādi chora- | lem· cantum in ml'titudīe psona., laudē dei | resonantiū: edita p mgrm Jacobum**) zabern. | ac ab eodem declarata dū adhuc esset in hu | manis: cūnct' q̊z auditorib' suis q̄z gratissima | Subiungitur. | Deuotus & vtilis sermo. de modo di- | cendi septem horas canonicas. | Am Ende: Explicit deuotus sermo. de modo di | cendi septem horas canonicas Magū- | tie impressus. p. Fridericum Hewman.***)

Duodez, 27 nicht numerierte Blatt, Semigothische Type (die einzige Heumann's).

Blatt Cu^v heifst es: Ab eodem dum adhuc in humanis esset. — — Anno dni 1509.†)

Die Schlussschrift mit dem Datum bei Panzer IX, 538 und Fischer, Typogr. Seltenh., III. Heft, pag. 124. Das Citat bei Schwindelius, Nachrichten, ist richtig, Panzer citierte hiernach, ohne das Buch gesehen zu haben, Fischer, ehedem Bibliothekar in Mainz, kannte jedenfalls das Mainzer Exemplar.

Die Schlussschrift sagt: „nunc revisa per *florentium diel Spirensem*" und macht uns mit einem weiteren unbekannten Musiker bekannt. Derselbe stammte aus Speier am Rhein, war 1491 Pfarrer an St. Christof in Mainz††), welche Stelle er wohl noch 1509 im Jahre der Herausgabe der Zabern'schen Schrift bekleidete. *Diel* machte sich auch sonst durch Herausgabe von Schriften verdient. Er lieferte 1509 eine: Grammatica initialis valde resoluta et etimo-

*) Dieser Druck ist aus dem Grunde für die Bibliographie Schöffers interessant, indem er das letzte bis jetzt bekannte Erscheinen der Bibeltype bildet.

**) verkratzt und corrigiert handschriftlich: Jacobum. Was an der Stelle stand, steht nicht fest.

***) Erwähnt auch Schaab, Gesch. d. Erf. d. Buchdr. I, 553 n. 102.

†) Gerber und Graesse haben 1500 als Druckfehler.

††) Bockenheimer, die St. Christophkirche zu Mainz. Mainz 1881. pag. 22.

logica et syntaxis octo partium orationis compendiosa adeo. Mainz (Friedrich Heumann, 17. Juli), 1509. Quart.*) Ferner gab er bei Heumann 1509 heraus: Passionis dominice sermo historialis notabilis atque preclarus venerabilis domini Gabrielis Biel artium magistri.**)

Die Herausgabe geschah nach einem alten Drucke de 1489 und ward beendet im Drucke am 29. August 1509.

Es erübrigt noch nachzuweisen, dass die *ars* des *Conrad* von Zabern (Mainz o. J.) und die *ars* des *Jacob* von Zabern, Mainz 1509, identisch sind. Trithemius de script. eccles. (ed. 1494) nennt folio 125 als Schriften Conrads de Zabern: de monochordo lib. I., de modo bene cantandi mit dem Anfange: In favorem totius cleri und de fine collectarum lib. I. Letztere beide Schriften finden sich mit dem übereinstimmenden Anfange: ‚Causa, quare' etc. in Diel's Ausgabe des Jacob von Zabern wieder. Der Jacob von Zabern kommt nur auf Rechnung Diel's als Herausgeber und kann aus der Musikliteratur gestrichen werden, da ältere Angaben dem Conrad von Zabern die Schrift zuteilen.

Wiesbaden, im Juli 1888.

Zur Bibliographie der Musikdrucke des XV. bis XVII. Jahrhunderts in der Darmstädter Hofbibliothek.

(Von **F. W. E. Roth.**)

(Schluss.)

49. QUINQUE | LIMPIDISSIMI LAPIDES DAVIDICI | CUM FUNDA. | sive | PSALMUS QUINQUA- | GESIMUS CVM MOTETTA; | CENTVPLICI VARIETATE, | QUINIS VOCIBUS, | SACRATISSIMIS | QUINQUE CHRISTI VULNERIBUS | ACCENTUS | a | *GEORGIO MENGELIO*, BAMBERGENSI, | Sacrae Caesareae, et Regiae Majestatis Catholicae, Serenissimiq; Electoris | Bavari, quondam Capitaneo; | Nunc | Ill. mi et Rever. mi S. R. I. Principis ac Domini, | D. MELCHIORIS OTTONIS, | IMPERIALIS ECCLESIAE BAMBERGENSIS | EPISCOPI, & c. | MAGISTRO CAPELLAE. | TENORI. | Reichsadler | Herbipoli, | Ex Officina Typographica Henrici Pigrini, | ANNO DOMINI M.DC.XLIV. |

*) Schaab, Gesch d. Erf. d. Buchdr. I, 552 n. 96, nach Panzer Annal. IX, 538.

**) Octav, Exemplar in der Bibliothek des bischöflichen Priesterseminars in Mainz. Panzer, VII, 408. Würdhoim, bibl. Mogunt. pag. 143. Schaab, I, 553 n. 100.



Dem deutschen Kaiser gewidmet: Wirzburg Calend. Januarii MDCXLIV.

Folio, 2 n. n. Blatt + 17 pagg. + leerer Schlussseite. (F 1874.) Enthält 50 Psalmen, Nr. 1, Miserere. Der vorliegende Tenor scheint defekt zu sein.

50. Titelkupfer. Erster Theil | Teutscher Villa- | nellen mit 1. 2. vnd 3. | Stimmen auf die Tiorba, | Laute, Clavicymbel, vnd | andere Instrumenta | gerichtet | Gestellet vnd in Druck geben | Durch | *Johann Nauwachen* | Churf: Durchl. zu Sachssen | Cammer MUSICUM | Dressden. 1. 6. 2. 7. |

Dem Landgrafen Georg zu Hessen und der Sophie Eleonore Herzogin zu Sachsen gewidmet, Torgaw am Sontag Quasimodogeniti Anno 1627.

Folio, leeres Vorblatt + 2 n. n. Blatt + 40 pagg. (F. 1926.) Nr. 1, Prologo: O Jhr Fürstliches paar. Nr. 19, Glück zu dem Helicon. Mit Heinrich Schütz gezeichnet.

Am Ende: Gedruckt in der Churf. Sächs. Bergk Stadt Freybergk, | bey Georg Hoffman, Im Jahr, 1627. |

51. Nicolai, Joh. Michael. Erster Theil. Geistlicher Harmonien m. 3 St. u. 2 Violinen. Franckf. a./M. Seb. Rohner. Bassus pro organo. (v. Frankfurter Kat.)

52. Ornitoparchus, Andreas. Musice actiue | Micrologus ... (Titel im Kat. Göttingen.) Nach „necessarius" heifst es weiter: Laurentius Thurschenreutinus Ad studio- | sum Musices Lectorem. | Folgen lat. Verse. | Am Ende: Excussum est hoc opus, ab ipso authore denuo castigatum, | . . . Mense Nouembri: Anni virginei partus de- | cimi septimi supra sesquimillesimum. Leone decimo Pont. Max. | ac Maximiliano inuictissimo imperatore orbi terrarum p. sidentibus.

4°. 54 Bll. Beschreibung in Forkel, Lit. p. 364. Kat. Göttingen u. M. f. M. 2, 20.

53. SELECTAE AR- | TIFICIOSAE | ET ELEGAN | TES FVGAE DVARVM, TRI- | VM, QVATVOR, ET PLVRIVM VOCVM, | partim ex veteribus & recentibus Musicis summa diligen- | tia & accurato iudicio collectae, partim Compositae | à *JACOBO PAIX*, Organico | Palatino Lauingano. | Auctae, et denuo in lucem aeditae. | Signet links und rechts die Zahl M.D. | XC. | LAVINGAE | Imprimebat Leonardus Reinmichaelius. |

Rückseite das Brustbild des Paix ,mit der Umschrift: Jacobus Paix Augustanus organicus et symphonetes ann. aeta. suae XXXVI. Christi CIϽIϽXIC. | Darunter: Non artifex artem, sed ars artificem decorat.

Dem Johann Weitmoser Herrn in Wienbiz, Ramseiden und Grueb gewidmet Lauingen Calend. Sixtilibus (= 1. Juni) MDXC. Nennt in der Vorrede den Abelus Praschius organicus seinen Freund.

Enthält Fugen von Jodocus Pratensis, Petrus Platensis, Georgius Maier, Antonius Brumelius, Jacobus Hobrechtus, Senfl, Okenhemius, Jac. Paix, Gilis Paix, Lud. Daser, Orl. de Lasso. Am Ende eine Seite: de proportionibus musicis.

Quart, 20 n. n. Blatt. (F. 1853).

54. Papius, Andreas. De consonantiis, seu pro diatessaron libri duo. Antv., Chr. Plantinus. 1581. 8°. (s. Bohn's Kat. p. 18.)

55. G. F. F. S. | De | HARMONIA | MUSICA, | PRAESIDE | D. N. MICHAELE WALTHERO, | Mathem. Super. Prof. Publ. & Alumnorum | Electoralium Ephoro, | h. t. | DECANO, | disseret publicè | *JOHANNES POLZIUS*, LUBECENSIS, | In Auditorio Majori | Ad d. XXIIX. Junii Anno MDCLXXIX. | Horis antemeridianis. | WITTEBERGAE, | Literis MATTHAEI HENCKELII, Acad. Typogr. |

Quart, 14 n. n. Blatt (F. 1711).

56. Praetorius, Michael. Syntagma musicum. Pars I. II. III. 1614—1619. (s. Bohn's Kat.)

57. *ΚΛΑΥΔΙΟΥ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ*|*ΑΡΜΟΝΙΚΩΝ*| *ΒΙΒΛΙΑΓ*.| CLAUDII PTOLEMAEI | HARMONICORUM | LIBRI TRES. | Ex Codd. MSS. Vndecim, nunc primum Graece editus. | JOHANNES WALLIS, SS. TH. D. Geometriae Professor Savilianus | Oxoniae, Regiae Societatis Londini Sodalis, Regiaeque Majestati à Sacris; Recensuit, Edidit, Versione & Notis illustravit, & Auctarium adjecit. | Stahlstich | OXONII, | E THEATRO SCHELDONIANO, An. Dom. 1682. |

K. Karl II. von England gewidmet. O. D. Mit Titelkupfer.

Quart, 10 n. n. Blatt + 328 pagg. (F. 1632.)

58. ENCHI- | RIDION | VTRIVSQVE | MVSICAE | Practicae. | A *Georgio Rhau*, | ex varijs musico- | rum libris con- | gestum. | WITEBER. | Mit Titelbordüre. Rückseite: Christophori Hegendorffini epigramma. Blatt 2r Venerando viro d. Joanni Bugenhagen. Pomerano, parocho Vitebergensi etc. unterzeichnet Vitebergae pridie Jdus Junii. Anno XXX. (= 1530.) Geor. Rhav.

Darin die Stelle: Scripsit enim Martinus Agricola musicus sane eruditus et amicus noster singularis hac de re elegantissimos libellos, qui si sic in latino sermone, ut sunt germanice scripti, extarent, nihil ultra in hac arte a quopiam merito desyderari posset.

12°. Sign. Aij—dv. (F. 1657). Die übrigen Ausgaben in M. f. M. X., 124.

59. Neue Teutsche Liedlein, | mit vier Stimmen, nach art der Welschen | Canzonette, auff allerley Instrumenten | zu gebrauchen: | Durch | *Paulum Sartorium* Noribergensem, | Der Fürstlichen Durchl. Maximiliani | Ertzhertzogen zu Oesterreich etc. Organi- | sten, componirt vnd in Truck | verfertiget. | TENOR. | Gedruckt zu Nürmberg durch Pau- | lum Kauffmann. | MDCI. |

Dem Ernst Haller von und zum Hallerstein und Carl Tetzel von Kirchensitterbach Stubenherrn zu Nürnberg gewidmet Noribergae, 25 Aprilis. anno 1601.

In 4°, nur Tenor vorhanden. Nr. 1, Lieblich thut sich erzeigen. Nr. 20, Frisch auf jr lieben Gesellen. (F. 1859.)

60. Venus Kräntzlein, | Mit allerley Lieblichen vnd schö- | nen Blumen gezieret vnnd ge- | wunden. | Oder Newe Weltliche Lieder | mit 5 Stimmen, Neben etzlichen | Intraden, Gagliarden vnd Canzonen, | gemacht vnd componirt | Von | *Jan-Hermanno Schein,* | In Acad. Lip. pro tem. L. L. Studioso. | CANTUS. | Wittemberg, In verlegung Thom. Schürers, Buchf. | Gedruckt durch Johan. Gorman. | ANNO M.DC.IX. | Mit Titeleinfassung. Rückseite Widmung an des Autors ‚Beförderern' Wolffgang Lebzeltern Rath und Baumeister in Leipzig, Thomas Lebzelter Rath daselbst, Magnus Lebzelter Schöffe daselbst sowie Georg Polmar Chursächs. Secretär. Blatt 2 Epigramme von Wolfgang Spies Donaviensis, Martinus Hahn Weissenfelsensis und Fridericus Deuerlin Königsteinensis. Hierauf nochmals der Titel wie oben.

In 4°, Cantus und V. vox vorhanden. Nr. 1, Last uns frewen und frölich sein. Nr. 25, Post Martinum bonum vinum. (F. 1849/80.)

61. — — — Erster Theil der Musica boscareccia, oder Wald-Liederlein. Dressden, Wolff Seyffert. 1643. 4°. 18 Lieder, Basso. (siehe Kat. Göttingen Nr. 120).

62. (Joh. Spangenberg.) QVESTIO- | NES MVSICAE IN VSVM SCHO- | lae Northusianae, per | *JOANN. SPANG;* | Herdess. collectae. | Vignette mit dem Monogramm MB | *) ANNO M.D.XL. | Mit dem handschriftlichen Eintrag saec. XVI. Liber constat VII d und: Conradus Marburgensis. Rückseite: Joannes Stigelius iuventuti. Blatt 2r Georgio Rhav typographo Vitebergensi salutem. Darin die Stelle, dass in seiner Schule bei langjährigem Vortrag der Musik kaum einer der Schüler die Grundlagen der Musik erfasse, desshalb habe er mit Beihülfe Rhaus und Martinus Agricola diesen Leitfaden

*) = Michael Blum.

verfasst.*) Datirt Northusiae pridiae Idus Augusti. Anno XXXVI. In Form von Frage und Antwort. Am Ende des Buchs Signet und: LIPSIAE MICHAEL BLVM | excussit, Anno M.D.XLI. | Mense Februario. | 16⁰ 40 n. n. Blatt. (F. 1717.)

63. CHORAL | Gesang-Buch, | Auff das | Clavir oder Orgel, | Worinnen aller brauchbaren Kirchen- und Hauss-Gesängen eigene | Melodeyen, in Noten-Satz mit 2. Stimmen, als: Discant und Bass untereinander: | Neben einem Anhang vieler auserlesener Arien, und Neu- eingeführter Schöner Geist- | reicher Lieder auff allerley Fälle zu gebrauchen, | Mit Fleiss zusammen getragen, auch mit einigen nöthig- | befundenen Anmerkungen heraus gegeben | Von | *Daniel Speeren,* Uratis. der Zeit bestelten Cantore | & Collaboratore bey der Lateinischen Schul zu | Waiblingen. | STUTTGART, | Gedruckt und verlegt von Melchior Gerhard Lorbern, | ANNO M.DC.XCII. | Quer Quart, H-Hb. (F. 1884.)

An Ende zeigt der Verfasser ein ‚besonderes opusculum von Arien' in Monatsfrist an.

64. *Valentin Strobels* | RITTORNELLI. | II. | VIOLINO. | Bey dem Authore | in | Strassburg, | Gedruckt bey Johan Heinrich Mittel. | 1652. |

Folio, 4 Blatt, 20 Gesänge. (F. 1854.)

65. Schmutztitel: LA | GALLERIA | ARMONICA. | Hauptitel: Dichiaratione | DELLA | GALLERIA | ARMONICA | Eretta in Roma | Da *MICHELE TODINI* | Piemontese di Saluzzo, nella sua | habitatione, posta all' Arco | della Ciambella. | × | IN ROMA, | Per Francesco Tizzoni. 1676. | Con Licenza de' Superiori. |

16⁰, 6 n. n. Blatt + 92 pagg. Aus der älteren Hofbibliothek. (F. 1760.)

66. THRENODIAE, | Welche bey Hoch- | ansenlicher Leichbegängnuss wey- | land der Durchleuchtigen Hochgebornen Fürstin | vnd Frawen, Frawen BARBARAE, Margrävin zu | Baden vnd Hochberg, & c. Geborner Hertzo- | gin zu Würtenberg vnd Teck & c. | Zu Pfortzheim in der Schlosskirchen zu S. Mi- | chael gesungen worden. | Componirt | Durch | *EVSEBIVM VITVM* | Fürstlich.

*) Quamquam in hoc nostro ludo — iam multos annos musica praelegeretur, animadverti tamen ex tanto puerorum numero vix unum atque alterum esse, qui vel prima ipsius artis rudimenta caperet. Cupiens igitur studiosae iuventuti consulere, haec ἐρωτήματα musicae in usum scholae nostrae collegi, tuis (= Rhau) maxime ac Martini Agricolae musici peritissimi adiutus lucubrationibus. —

Margg. Organisten zu | Carolsburg. | Strassburg, | Getruckt bey Paul Ledertz, Im Jahr | M.DC.XXVII. | Mit Titeleinfassung.

4 Stb. in 4°, 14 n. n. Blatt (F. 1879). Inhalt: Wann mein Stundlein etc. — Nun lasst uns den Leib begraben etc. Hei mihi etc.

67. Voigtländer, Gabriel. Erster Theil | Allerhand Oden vnnd Lieder. Sohra, H. Kruse. 1642. fol. (siehe Kat. Königsberg i/Pr. p. 395). Titel übereinstimmend mit der Ausgabe von 1650. Dediciert dem König Christian IV. von Dänemark etc. Vorwort datiert: Sohra 16. Mai 1642. Fol., 4 Vorbll. u. 112 Seit.

68. Vulpius, Melchior, Pars I, Cantionum sacrarum 6 et plur. voc. 1602, Disc. u. Tenor. Siehe Bohn's Katalog.

69. FONS ISRAELIS | Ex capite 21. Numerorum | depromtus: | Octo vocum Harmonia | coronatus: | Et | Pro seculari Scholae Argentoratensis Jubilaeo | publicè | IN CATHEDRALI TEMPLO | celebratus: | Formante Chorum et Concentum *CHRISTOPHORO THOMA* | *Wallisero*, Musico Ordinario. | ARGENTORATI | Excusum | ANNO CHRISTI | M.DC.XLI. |

Quart, 5 n. n. Blatt. Enthält das vierstim. Lied: Da sang Israel dieses Lied. Stimmen unter einander gedruckt. (A 3933.)

70. *Rudolphi Wasserhuns*, A. P. | Kauff-Fenster, | Das ist: | Newe Poetische Inventio- | nes, welche nicht die Jugend mit | unnützen Buhlen-Liedern bezaubern, son- | dern dieselbe mit gebührender Geschicklig- | keit eben so sehr, als mit höfflicher | Liebligkeit zu sich | locket, | Aus meinem Juristischen, Philosophi- | schen vnd Historischen Krahm zur Pro- | be auffgethan. | Hamburg, | Gedruckt bey Jacob Rebenlein. | ANNO MDCXLIV. |

Inhalt: Lieben Herren, die jhr habet nichtes von der Kunst gefast etc. — Was behuff ich mich zu trecken etc. — Sieg o meyestätscher Kayer (= Ferdinand III.). — Hab ich was gewonnen etc. — Warumb habt jhr o Götter etc. — Ach wie, bin ich dazu geboren etc. — Hat dich Gott darumb bedacht etc. — Da meinem jungen Hertzen etc. — Ich seh nur meinen Wunder etc. — Schon wider Lust zu streiten etc. — Cinesis o du Krafft der Himmel etc. — Mein lieber Landsmann etc. — Nach deme mein gewaltger Herr etc. (gegen Dr. M. Luther). — Ach Belial dein Zauberspiess etc. (Antwort Luthers). — Jacob der Hirte sass vnd schlieff etc. — Hey wie sind das so gewündschete etc. — Carolus von grossen Thaten (auf Karl V.). — Mein Engel, schönes Seelchen dencket etc. — Als ich für wenig Tagen etc. — Mutter ihr müst so nicht rechen etc. — Diss ist gar ein lumpen Hauss etc. — Ist das nicht

fein, den reinschen Wein etc. — 12°. Titel nebst 60 Seiten. (F. 1844.)

71. Q. D. O. M. B. V. | DISSERTATIO MATHEMATICA, | De | MUSICA, | Quam | In inclyta Argentoratensium Academia | PRAESIDE, | VIRO NOBILISSIMO EXCELLENTISSIMOqz. | DN. JULIO REICHELT, | Mathes. P. P. celeberrimo. | Patrono et praeceptore maxime colendo, publico | commilitonum examini exhibebit | d. 4. Martii. | JOH. *CHRISTOPHORUS WEGELINUS,* | Lind. Acron. | ARGENTORATI, | Literis GEORGII ANDREAE DOLHOPFFII, | Imprimebat JOHANNES Schütz. | Anno M.DC.LXXII. |

Dem Friedrich Ludwig à Schmidtburg und Johann Philipp Joham à Mundolsheim gewidmet. O. D.

Quarto, 1 n. n. Blatt + 24 Blatt + n. n. Schlussblatt mit Epigrammen. (F. 1625.)

72. Gantz Neue | Cantzon, Intraden, Balletten | vnd Courranten, so zuvor nie in Truck auss- | gangen, ohne Text, auff allerley Musicalischen | Instrumenten, sonderlich auff Violen, füglich vnd lieb- | lich zugebrauchen mit 5. vnd 4. Stim- | men componirt | durch | *Erasmum Widmannum* Halensem, der zeit | bestelten Cantorem, Organisten, vnd Praecepto- | rem Classicum zu Rotenburg auff | der Tauber etc. | ALTUS. | Gedruckt vnd verlegt in Nürmberg, | durch Abraham Wagenmann. | MDCXVIII. |

Dem Johann Georg Herzog zu Sachsen gewidmet Rotenburg auff der Tauber den 23 Maii Anno 1618.

In 4°, Alt, Bass u. V. vox vorhanden. Enthält 31 Instrumentalsätze. (F. 1925.)

73. Zanger, Johann. Practicae musicae praecepta. Lips. Georg Hantzsch. 1554. 4°. (Titel in Kat. Augsburg.) Auf der Rückseite des Titelblatts griechische Verse unterschrieben: Antonius Niger, medicus Brunsuigensis. Blatt 2r Vorrede O. D. Darin die Stelle: — statui absque invidiae aut contumeliae verbo, pueris hoc tempore certo ac facili ordine musices praecepta exhibere, eo nanque ordine eademque facilitate utar, qua et ego praeter caeteros a praeclarissimis viris D. Henrico Finkio, D. Arnoldo de Bruk, Stephano Mahu et Johanne Langkuschio alumno meo (cui si quid in me est, ve lhonestioris vitae vel sanioris institutionis merito acceptum fero) hoc in arte institutus sum. — Blatt 2r: Ad lectorem musicae studiosum Jo. Glandorpii Monasteriensis epigramma. Blatt 3r. In laudem musices carmen Andreae Pouchenii Garlebensis. Blatt 4r. Widmung an die jungen Leute Christophorus, Franciscus, Hermannus und Johannes

Kalen. Datae ex Brunsuiga, Calendis Junii 1552. Johannes Zanger Oenipontanus.

Quart, 60 n. n. Blatt. (F. 1657/3.) Am Ende defect. Enthält Stücke von Jo. Ghiselin, Antonius Brumel ex missa Bon temps, Josquin ex missa Lomme arme, nach Arnoldus de Bruck Ro. Regiae maiestatis archipsaltes, Obrecht missa: Ave regina, Johannes Oghekem prolationum missa, Alexander Agricola in Maleurmebat.

74. LE ISTITVTIONI | HARMONICHE | DEL REVERENDO M. *GIOSEFFO ZARLINO* | DA CHIOGGIA; | Nelle quali; oltra de materie appartenenti | ALLA MVSICA; | Si trouano dichiarati molti luoghi | di Poeti, d'Historici, & di Filosofi; | Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere. | *Θεοῦ διδόντος, οὐδὲν ἰχύει φθόνος* | *Καὶ μὴ διδόντος, οὐδὲν ἰχύει πόνος.* | Signet | Con Priuilegio dell' Illustriss. Signoria di Venetia, | per anni X. | IN VENETIA, | Appresso Francesco Senese, al segno della Pace. | MDLXII. |

Dem patriarcha di Venetia Vincenzo Diedo gewidmet von Gioseffo Zarlino. O. D.

Klein folio, 6 n. n. Blatt + 347 pagg. (F. 1718/20.)

75. Geistliche gsänge, | Mit vier Stimmen zu singen | in der Kirchen vnd Schulen | zu Strassburg. | Signet | Gedruckt zu Strassburg | bey Niclauss Wyriot. | M.D.LXXVIII. | Quart, 47 n. n. Blatt, auf dem letzten Register über die 29 Lieder. (F. 1878.) Inhalt: Diss sind die heilgen zehn gebott etc. — Ich glaub in Gott Vatter den allmechtigen etc. — Wir glauben all an einen Gott etc. — Last uns betten etc. (Paternoster). — Vnser Vatter im himmelreich etc. — Christ vnser Herr zum Jordan kam etc. — Jesns Christus vnser Heiland etc. — Gott sey gelobet vnd gebenedeyet etc. — Jesaia dem Propheten etc. — Nun mach vns heilig Herre Gott etc. — O Lamb Gottes vnschuldig etc. — Nu frewt euch lieben Christen etc. — Durch Adams fahl ist gantz verderbt etc. — Es ist das heil vns kommen här etc. — Herr Christ der einig etc. — Allein zu dir Herr Jesu Christ etc. — Ich rüff zu dir etc. — O Gott du höchster gnadenhort etc. — Erhalt vns Herr bey deinem Wort etc. — Verley uns friden gnädiglich etc. — Gib Frid zu vnser zeit etc. — Mitten wir im Leben seind etc. — Wann mein stündlein vorhanden ist etc. — Nu kom der heiden Heiland etc. — Nu bitten wir den heiligen Geist etc. — Gott der Vater won vns bei etc. — Herr Gott dich loben wir etc.

Eine lateinische Ausgabe: Eitner Sammelwerke, p. 190.

Mitteilungen.

* Die 1. Lieferung des Catalogo della biblioteca del Liceo musicale in Bologna, dor auf Seite 126 angekündigt war, ist bereits erschienen nnd umfasst 64 Seiten. Die äufsero Herstellnng ist ganz vorzüglich; die Titel sind vollständig und wortgetreu mitgeteilt, Format und Umfang verzeichnet und vielen Werken Auszüge und ausführliche Beschreibungen beigegeben, auch Vorreden nnd Dedicationen abgedruckt, so dass derselbe allen bibliographischen Ansprüchen gerecht wird. Die Anordnung ist in zahlreiche wissenschaftliche Fächer geteilt, ein Verfahren, was in der Musikbibliographie auf mannigfache Schwierigkeiten stöfst und eigentlich streng sachgemäfs undurchführbar ist. Daher hat man neuerdings davon abgesehen und nur noch Manuskripte, Theorie, praktische Werko, davon die Sammelwerke und die Hymnologie getrennt. Der vorliegende Katalog trennt nicht die Hds. von den Drucken, gerät aber durch die Abteilungen in „Letteratura musicale", „Affetti della musica", „Filosofia, Estetica, Gusto etc.", „Matematica, Acustica, Fisica, Corista, Voce", „Tipografia", „Dizionari", „Storia della musica", „Storia religiosa", „Canti popolari", „Storia del teatro", „Concerti", „Storia dei diversi strumenti", „Accademie, Licei, Conservatori di Musica, Cappelle. Società etc." in mannigfache Ungehörigkeiten. Einen Vorzug besitzt er aber gegen die meisten bisher veröffentlichten Bibliotheks-Kataloge, nämlich, dass er den Werken bis in die neueste Zeit dieselbe Sorgfalt zuwendet als den älteren. Schon die 64 Seiten lassen die Reichhaltigkeit der Bibliothek erkennen.

* In der Mitteilnng über den kunstvoll runden Tisch im Rathanse zu Amberg (S. 125) wurde am Schlusse die Vermutung ausgesprochen, dass der 6stim. Tonsatz schon irgendwo abgedruckt sei. Dies beruht auf einer Verwechselung mit dem Tonsatz auf dem Tische in Graez, der in Lessmann's Zeitschrift Aufnahme fand.

* In dem mit No. 9 versandten Cirkulare an die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung wird mehrfach die 3. Frage falsch verstanden, indem die Herren Mitglied von Abonnent nicht scheiden. Der Abonnent ist nicht Mitglied und hat daher mit der Gesellschaft selbst nichts zu thun. Er bezieht sein Exemplar Monatshefte wo es ihm beliebt und hat im Übrigen weder einen Einfluss noch eine Stimme bei den Beschlüssen der Gesellschaft. Es ist daher irrig zu glauben, dass der Jahresbeitrag für 1889 erhöht werden soll und aufserdem für ein Exemplar Register noch 1 Mk. zn zahlen ist. Die 3. Frage betrifft daher nicht die Mitglieder, sondern nur die Abonnenten, wie es aus dem Wortlant wohl selbst schon klar hervorgeht.

* Hierbei eine Beilage: Das Buxheimer Orgelbuch, Bog. 11.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 11.

Die Sonate.

Vorstudien zur Entstehung der Form.

(Rob. Eitner.)

Die Breitkopf & Härtel'sche Verlagshandlung in Leipzig hat eine „Sammlung wertvoller Klavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts herausgegeben von E. Pauer" unter dem Haupttitel „Alte Meister" in 4 Bänden in Folio veröffentlicht. Die Sammlung unterscheidet sich von vielen anderen dieser Art durch die Aufnahme einer grofsen Anzahl Sonaten und zwar nicht nur von deutschen Komponisten, sondern zum grofsen Teile von Italienern und einem Franzosen.

Die Bildung und Entwickelung der modernen Klaviersonate wurde bisher von den Historikern für ein Privilegium der Deutschen betrachtet. Besonders Karl Philipp Emanuel Bach sollte gleichsam der Erfinder derselben sein. Und da auch Haydn in das Lob desselben einstimmt und ihm hauptsächlich zuschreibt, was er gelernt hat, so erscheint ein Zweifel oder gar ein Widerspruch fast wie ein Verbrechen.

Wir besitzen eine vortreffliche historische Vorarbeit über die Klaviersonate von *Em. Faifst* in der Cäcilia von Dehn, Mainz bei Schott & Söhne, Bd. 25/26, 1846/47 pag. 129 u. f. Sie betrachtet die Sonatenform von Kuhnau ab bis zu Em. Bach und Haydn, schliefst aber das Ausland völlig aus und dies ist ein Fehler. Zu entschuldigen ist aber der Verfasser durch den damaligen Stand der Musikbibliographie und durch die wenigen öffentlichen Bibliotheken, die eine

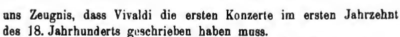
Benützung der Musikschätze gewähren konnten. Herr Faifst zieht zwar die älteren italienischen Meister wie Corelli und Domenico Scarlatti in seine Betrachtung, doch übten beide auf die spätere Ausbildung der Sonate nur wenig Einfluss, denn Corelli's Sonaten sind noch Suiten, wie sie Bach, Buxtehude und Reincken geschrieben haben, und Scarlatti's Sonaten bestehen durchweg nur aus einem Satze, der allerdings, wie der Herr Verfasser in trefflicher Weise nachweist, den spätern ersten und dritten Sätzen der Sonate schon sprechend ähnlich sehen und selbst noch bei Em. Bach und Haydn öfter anzutreffen sind.

Die Sonate hat sich nicht aus der *Suite* gebildet, sondern aus dem *Konzert* und zwar ist *Vivaldi* der Schöpfer der dreisätzigen Form: Allegro, Adagio, Allegro und ihre endgültige Form fand sie nicht in *Em. Bach* und *Haydn*, sondern erst in *Mozart*. Wir haben zwei Zeugen, die uns bekunden, welchen mächtigen Einfluss die Vivaldi'schen Konzerte einst ausübten. Joh. Joach. Quantz lernte sie 1714 kennen, als er in Pirna war und berichtet in seiner Selbstbiographie (Marpurg, Beiträge I, 205), welchen Eindruck sie auf ihn machten und wie er sich denselben durch eine Kopie der Konzerte zu erhalten suchte. Der andere ist Seb. Bach, der nicht nur eine Anzahl Vivaldi'sche Konzerte für Klavier einrichtete, sondern in der Vivaldi'schen Form und Behandlungsweise selbst eine Anzahl Konzerte schrieb. Auch die Franzosen nahmen die Vivaldi'sche Schreibweise auf, doch ist mir bis jetzt nur Leclair der Ältere bekannt, und zwar nicht in seinen Konzerten, sondern mit seinem 2. und 3. Werke Sonaten, die damals meistens aus 4 Sätzen bestanden und mit einem Adagio begannen; jedoch der Vivaldi'sche Einfluss der freieren Satzbildung und der zwei- und dreiteiligen Form ist bei ihm so kenntlich, dass ein Zweifel gar nicht aufkommen kann, nach welchem Vorbilde er sich gerichtet hat.

Das Unterscheidende der Vivaldi'schen Form besteht in dem Aufgeben des fugierten Satzes und der Einführung einer freien Entwickelung und Ausspinnung des Hauptthemas.

Über die Zeit der Entstehung und Veröffentlichung der Vivaldischen Konzerte sind wir wenig unterrichtet, da die Originalausgaben, wenn es überhaupt italienische Ausgaben giebt, unbekannt sind und nur die Amsterdamer und Londoner Drucke sich erhalten haben, die ohne Jahreszahl erschienen. Nur Quantz's Äufserung 1714 über die Konzerte und Bach's Übertragungen fürs Klavier, welche in die Weimarer Zeit fallen, also zwischen die Jahre 1708 bis 1717, geben





uns Zeugnis, dass Vivaldi die ersten Konzerte im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts geschrieben haben muss.

Trotzdem Vivaldi mit seinen Konzerten die Bewunderung der ganzen Welt auf sich zog und zur Nachahmung anregte, brachen sie sich doch nur langsam Bahn. Er selbst blieb sich nicht getreu und schwankte in den späteren Werken in der Zahl nnd Anordnung der Sätze. Nur die freiere Behandlung des Satzes wurde immer mehr Allgemeingut und fugenartig behandelte Sätze werden seltener. Die Form der Allegrosätze, auch oft diejenigen im langsamen Zeitmafse, zerfallen in 2 Teile, geschieden durch das Teilzeichen. Die beiden Teile sind einander sehr ähnlich. Der erste schliefst auf der Dominante und der zweite Teil setzt wieder mit dem Thema entweder in der Dominantentonart oder einer anderen ein. Eine Wiederholung des ersten Teils findet selten statt und dann nur andeutungsweise.

Domenico Scarlatti gab, als er im Dienste des Prinzen von Asturien stand, also um 1729 und folgende Jahre, „Essercizi per gravicembalo“ heraus, die dann Boivin in Paris unter „Pièces pour le clavecin“ nachdruckte (letztere Kgl. Bibl. Brüssel). Diese Essercizi waren einsätzige Sonaten, Sonaten in dem Sinne wie man den ersten Satz einer Suite auch Sonate nannte. Dieser Satz war aber nicht in der hergebracht fugierten Weise behandelt, sondern zeigte die frei sich entwickelnde Ausdrucksweise der Vivaldi'schen Erfindungsart in seinen Konzerten. Da nun Scarlatti in dieser Form über 60 Sonaten schrieb und dieselben eine grofse Verbreitung fanden, die Form auch stets ziemlich dieselbe war, so mögen sie allerdings dazu beigetragen haben die von Vivaldi angebahnte Form zu befestigen. Ihn aber als den ersten Begründer der Sonate hinzustellen, muss nach obiger Darlegung als Irrtum zurückgewiesen werden. Scarlatti wirkte besonders darauf hin, dass der Sonatensatz aus drei Teilen sich zusammensetzt. Äufserlich zerfiel er wie der Vivaldi'sche Satz nur in 2 mit dem Teilzeichen versehene Teile, doch wurde bei ihm zum Gesetz, dass er als Schluss des 2. Teils eine teilweise Wiederholung des 1. Teils einführte und zwar nicht mit dem Thema einsetzend, sondern in der Mitte des ersten Teils irgendwo anknüpfend. Neu ist der Gedanke nicht, denn auch Vivaldi bringt schon als Schluss eine ganz kurze Wiederholung des 1. Teils, doch wählt er dazu den Einsatz des Themas, weil er wie absichtlich einen einheitlichen Abschluss erzielen will.

Tartini benützt in seinen Sonaten ganz dieselbe Form wie Vivaldi, doch bestehen dieselben oft nur aus 2 Sätzen, einem lang-

samen und einem schnellen. Sein bestes Werk sind die 12 Sonaten für 1 Flöte oder Violine mit Bass, London bei Walsh, ohne Opuszahl (Kgl. Bibl. Berlin). Op. 1 ist noch im Fugenstil geschrieben, dagegen schliefst sich Opus 2 schon dem Vivaldi'schen Stile an. (Beide Kgl. Bibl. Berlin.)

Quantz, der seine ersten 6 Sonaten im Jahre 1734 herausgab, zeigt auch nur teilweise die Benützung der Vivaldischen Form, doch dann schon mit dem Fortschritt, dass er wie andeutungsweise ein zweites Thema in der Dominante einführt. Da Quantz' Themen aber durchweg klein und unbedeutend sind, so ist die bestimmte Feststellung eines 2. Themas oft kaum möglich, denn die Modulation nach der Dominante tritt schon ziemlich früh ein und so könnte man jedes Miniaturmotivchen schon für ein neues Thema halten. Doch ein Fortschritt zeigt sich bei ihm ganz entschieden und das ist die dreiteilige Form. Sowohl die langsamen Sätze wie die schnellen tragen alle dieselbe Einteilung. Der 1. Teil wird als 3. Teil öfter ganz, öfter nur teilweise wiederholt. Die Anordnung der Sätze ist noch die ältere der Sonate, wie sie Vivaldi und Tartini auch verwenden, nämlich: Adagio, Allegro, Allegro oder Presto und die Tonart bleibt in allen drei Sätzen dieselbe.

Wir kehren nun nach diesen vorbereitendon Worten zu der vorliegenden Sammlung *Alte Meister* zurück und wollen an den mitgeteilten Sonaten unsere weitere Prüfung knüpfen, an deren Hand wir den Verlauf der Bildung der Sonate verfolgen können. Erleichtert würde die Prüfung wesentlich, wenn Herr Pauer Quelle und Titel jedes Werkes verzeichnet hätte, doch es scheint, als wenn unsere praktischen Musiker dafür gar keinen Sinn hätten und gar nicht auf den Gedanken kommen, dass solche Dinge Anderen von Wert sein könnten. Herr Pauer glaubt schon genug gethan zu haben, wenn er unter den Komponisten-Namen das Geburts- und Sterbejahr setzt, wobei noch einige Irrtümer unterlaufen. Wir richten daher an die geehrte Verlagshandlung die Bitte, bei künftigen Publikationen den Herausgeber zu bestimmen genaue Quellenangaben mitzuteilen: woher der Satz oder das Werk entlehnt ist, ob Druck oder Ms., Angabe der Bibliothek und vollständiger Titel.

Der älteste Autor in der Sammlung ist *Johann Kuhnau*, jedoch kann seine Sonate in C-moll hier nicht in Betracht kommen, da die Sätze auf der freieren Fugenform beruhen und von der späteren Sonatenform noch nichts zu bemerken ist. Dagegen tritt *Benedetto Marcello* (1686—1739) bereits in den Kreis unserer Betrachtung.

Die Sonate in B-dur hat schon ganz die Form und Satzordnung, wie sie um 1730 zu finden sind. Adagio, Vivace, Presto und Poco Maestoso sind die vier Sätze überschrieben. Das Adagio hat genau die Form, die durch Vivaldi eingeführt ist: Hauptthema, Fortführung aus Motiven desselben zur Dominante, Schluss des 1. Teils. Der 2. Teil beginnt in der Dominanten-Tonart mit dem Hauptthema genau wie im 1. Teil, Fortspinnung mit teils neuen Motiven, teils mit denen des 1. Thema und die letzten $6^1/_2$ Takte wiederholen den Schluss des 1. Teils. (Von nun ab nenne ich der Kürze halber diese Form die „alte Form".) Das Vivace trägt mehr den Fugatotypus, hält doch aber an obiger Form fest, fügt sogar noch ein 2. Thema in der Dominante hinzu (Takt 5—8), welches mit dem ersten mehrfach tauscht. Das Presto, ein ungemein frischer Satz mit anmutigen tändelnden Spielmanieren, macht mehr den Eindruck eines Präludiums, da das 1. Thema fast gar keine Berücksichtigung findet. Der letzte Satz, im Marschrhythmus, hat zweiteilige Form mit angehängtem 3. Teil, den wir heute eine Coda nennen würden. Von Marcello liegen mir aufserdem noch in einem Originaldruck 12 Sonaten für Flöte und Bass vor (ohne Jahreszahl, Amst. chez Est. Roger No. 368, Kgl. Bibl. Berlin). Sie schliefsen sich in Satzordnung und Satzform der obigen Sonate mehr oder weniger an, und da beide noch im Entwickelungszustande begriffen waren, so ist ein Schwanken und Probieren überall zu erkennen. Die zweiteilige Form herrscht vor, seltener gebraucht er die Wiederholung des ersten Teils als 3. Teil. Marcello genoss einstmals und bei den Italienern noch heute eine unbegrenzte Verehrung. Der Grund liegt auf der Hand: er besitzt eine leichte angenehm gefällige und melodische Erfindungsgabe; hoher Ernst, grofse Gedanken und kunstvolle Arbeit sind ihm fern liegende Eigenschaften. Dies machte ihn aber dem vielköpfigen Publikum desto verehrenswerter, und da er seine angenehme Erfindungsgabe mit leichtem Contrapunkt geschürzt auch den Psalmentexten zuwendete und deren 50 bearbeitete, auf teils alte Melodieen, gröfstenteils aber auf eigen erfundene, so fand der Italiener kein Lob zu hoch, mit dem er ihn überschüttete. Eine ähnliche Erscheinung erleben wir in Deutschland an Emmanuel Bach und die geringe melodische Erfindung desselben schadete ihm bei dem bedächtigeren Deutschen nichts, da er ihnen in anderer Weise vollauf Genüge that und in Fülle gab wonach das Publikum verlangte.

Die nächstliegenden Komponisten gehören fast ein und derselben Zeit an, denn nur wenige Jahre trennt ihr Geburtsjahr. Es sind

dies Giov. Battista Martini, G. B. Pescetti, Baldassare Galuppi, Giov Placido Rutini, Pietro Domenico Paradies und Gius. Antonio Paganelli. Ihre Hauptthätigkeit fällt in die Zeit von circa 1730—1760.

Der Gelehrte *Pater Martini* in Bologna hält noch teilweise an der alten Form fest. Ein Präludium in der alten Form der Sonatensätze, darauf ein Allegro, welches im ersten Teile schon 2 Themen besitzt, die sich aber weniger im Charakter als durch die Tonart unterscheiden. Der 2. Teil ist in alter Form behandelt. Ein Minuetto mit Trio beschliefst die Sonate. Alle drei Sätze stehen in F-dur.

Giovanni Battista Pescetti stellt drei Sätze in heutigem Tempowechsel zusammen, aber in gleicher Tonart, C-moll. Die beiden ersten Sätze haben im 1. Teil schon 2 Themen, von denen das 2. in Es-dur steht, doch der 2. Teil ist noch in der alten Form gehalten. Der 3. Satz hat nur 1 Thema und zeigt vollständig die alte Form. Beide Sonaten haben eine lebhafte mit reichem Figurenwerk geschmückte Spielmanier, bei der die gebrochenen Akkorde vorwiegend sind. Die Erfindung ist schwächer als bei Marcello, doch herrscht ein frischer Fluss darin.

Baldassare Galuppi verwendet in seinen 2 Sonaten in C-moll und A-dur schon vorwiegend zwei Themen, doch der 2. Teil ist in alter Form gehalten. Eine bestimmte Ordnung der Satzfolge ist noch nicht vorhanden. Die in C-moll beginnt mit einem Larghetto, dem 2 Allegro folgen. Auch hier wiegt das gebrochene Akkordspiel vor. Die italienischen Komponisten dieser Zeit unterscheiden sich wesentlich von den deutschen durch ein reicheres Begleitungsmaterial und durch vollere Harmonie. Keine der italienischen Sonaten hat eine so armselige harmonische Behandlung als sie vor und zu Eman. Bach's Zeit zu finden ist. Sehr oft treten schon Mozart'sche Begleitungsfiguren auf harmonischer Grundlage auf, während sich die Deutschen meistens mit einem einfachen Basston begnügen.

Von *Giovanni Placido Rutini*, dessen Thätigkeit in die Jahre 1730—1766 fällt, liegen 3 Sonaten in C-dur, A-dur und wieder in C-dur vor. Die Zusammenstellung von 3 Sätzen ist schon das Gebräuchlichste, nur legte er den langsameren Satz oft an den Anfang und die Tonart bleibt meist für alle 3 Sätze dieselbe. Rutini stellt in jedem Satze 2 Themen auf, doch der 2. Teil ist mehrfach noch in alter Form gehalten, nur in No. 2 und 3 der vorliegenden Ausgabe ist der letzte Satz schon in der neueren Form zu finden. Rutini steht eine sehr lebhafte und leichte Erfindungsgabe zu Gebote und er erinnert sehr oft an Mozart. Seine Themen sind, wenn auch leicht

erfunden, doch charakteristisch und von prägnanter Kürze. Bei ihm tritt auch oft die Tonleiter für den gebrochenen Akkord ein, obgleich wieder manche Sätze nur auf den gebrochenen Akkord sich stützen, wie in No. 1 der 2. Satz, der, nebenbei bemerkt, von ungemeiner Frische ist. Auch der letzte Satz von No. 2 trägt denselben Charakter. Die 2. Sonate (A-dur) zeigt überhaupt schon ganz die moderne Form mit Ausnahme des 2. Teils im 1. Satz, der in alter Form geschrieben ist. Die Satzordnung ist dieselbe wie heute und das Andante steht in D-dur, in der Unterdominante.

Pietro Domenico Paradies liefs 1754 in London 12 Sonaten für Klavier drucken (Bibl. in Brüssel). Die vorliegenden 4 Sonaten im Neudruck, obgleich sie sämtlich nur aus 2 Sätzen bestehen, haben doch schon vollständig die Mozart'sche Form und schliefst sich dem 2. Thema sogar schon ein sogenannter Schlussgedanke an. Sie stehen in den Tonarten D-dur, $^3/_4$ Takt; G-dur, $^4/_4$ Takt; F-dur, $^4/_4$ Takt; C-dur, $^4/_4$ Takt. Ihr Charakter ist gegen die vorher genannten ein völlig verschiedener. Während in den vorigen ein heiterer fast ausgelassener Ton herrscht, ist hier ein ruhiger und zum Teil gebundener Stil anzutreffen. Die Themen sind nicht bedeutend, im Gegenteil oft recht nichtssagend und doch ist der Komponist nicht arm an Erfindung, denn was nach dem Thema kommt ist meist besser als das Thema selbst. Tiefe fehlt ihm zwar durchweg, doch wo war die damals zu finden als bei Bach und Händel? Was nun die Form betrifft, so sind seine Sätze fast alle in der dreiteiligen Sonatenform eines ersten Satzes abgefasst. Einige Male schon genau in der Mozart'schen Form, wie Sonate in D-dur, 1. Satz; der 2. dagegen in der älteren Form. Bei der Sonate in G-dur sind beide Sätze in der Mozart'schen Form behandelt. Sonate in F-dur wird bei der Wiederholung im 2. Teile der Haupteinsatz übersprungen und der letzte Satz hat Rondoform, die hier bei den vorliegenden Sonaten zum erstenmale auftritt.*) Bei der Sonate in C-dur haben die

*) Die Rondoform fand ich in ganz moderner Behandlung sehr oft bei den oben erwähnten Sonaten von Leclaire l'ainé, dessen 2. und 3. Buch vor das Jahr 1735 fallen muss, da Fétis das 4. Buch mit letzterer Zahl verzeichnet. Ich zähle in den 24 Sonaten 6 Sätze in Rondoform. Meistens tragen sie die Bezeichnung „Aria", doch stehen auch „Allegro" in derselben Form. Dieselbe ist so bestimmt ausgeprägt, dass kein Zweifel bestehen kann, eine mit Absicht gewählte Form vor sich zu haben. Sie sind zu finden im 2. Buche in Sonate 2, letztes Allegro mit drei Nebensätzen und viermaliger Wiederholung des Hauptsatzes, doch stehen alle in F-dur. Sonate 4, 3. Satz, Aria, in verkürzter Form: Hauptsatz A-dur, 1. Nebensatz A-dur, Hauptsatz 1. Hälfte, 2. Nebensatz in Fismoll, Hauptsatz 2. Hälfte, die

2. Teile der einzelnen Sätze nirgends eine vollständige Wiederholung des 1. Teils. Paradies ist ein grofser Liebhaber für das Überschlagen der Hände und es vergeht keine Seite, wo er diese Manier nicht anbringt. Doch klingen gerade diese Stellen vorzüglich und sind in stets neuer Manier erfunden. Merkwürdig ist in der C-dur-Sonate die Stelle Seite 8, die zum Thema der Quintenfolge einen neuen Beleg liefert:



Paradies wiederholt die Quintenfolge viermal in obiger und ähnlicher Weise. Ferner möchte ich auch hier wieder erwähnen, dass seine Sätze weit voller und reicher harmonisiert sind als die deutschen Klaviersätze bis weit ins 18. Jahrhundert hinein. (Forts. folgt.)

Eine interessante Neumennotation.

Unlängst wurden mir einige neumierte Gradualfragmente zugemittelt, bei welchen die Notation nicht nur in Bezug auf die Neumen mit den guidonischen Codizes völlige Übereinstimmung zeigt, sondern auch einzelne den Neumen beigefügte Buchstaben eine in mehrfacher Beziehung bemerkenswerte Bedeutung haben. Es beziehen sich nämlich diese Buchstaben nicht, wie das bei den sogenannten Romanus-Buchstaben der Fall ist, auf den Vortrag, sondern sie geben an, welchen Ton das Neuma dort, wo der Buchstabe sich befindet, angeben soll, wie sich das aus dem Vergleich des nachstehenden Beispieles ersehen lässt. (Siehe das Beiblatt mit dem Facsimile). Hieraus ergiebt sich

1. dass man nach diesen blos neumierten Notationen gesungen hat;
2. dass die Neumenzeichen für sich keine Intervalle bezeichnet haben;
3. dass unsere guidonischen Notationen zuverlässig sind.

Trier. **P. Bohn.**

---

der ersten Hälfte sehr gleicht, 3. Nebensatz in D-dur, Hauptsatz in ganzer Ausdehnung. Die übrigen Rondosätze stehen in Sonate 9, letztes Allegro; Sonate 12, 3. Satz Aria. — Buch 3,' No. 1, 3. Satz, Aria, No. 3, 3. Satz, Allegro. No. 5, Gavotte in Rondoform. Auch mehrere Ciaconnen verwendet er, teils mit Basso ostinato, teils mit einem stets wiederkehrenden Thema in der Mittelstimme. Die 2 Bücher sind sehr interessant und belehrend.

Facsimile zu S. 170.

Aus einem Gradualfragmente.

Anima no . stra sicut passer erepta est

le laqueo

Nach guidonischer Notation.

A nima nos tra si cut passer erepta est

de laqueo etc.

Nachträge zur Totenliste vom Jahre 1887

von **E. Kastner** und **K. Lüstner.**

Barbieri-Nini, st. den 28. Nov. 1887 in Florenz.

Dekner, nicht Deckner, geb. um 1839/9., denn 1854 erhielt sie nach eigener Aussage als 15jähriges Mädchen (Virtuosin) ein Albumblatt von A. Rubinstein. K.

Dellannoy. Sein Name ist eigentlich De Lannoy, die zwei l daher falsch. K. Er war am 25. Sept. 1828 in Lille geb. L.

Dill, Ludwig, Dichter und Komponist, geb. um 1812, gest. 1887 in Durlach.

Dorrego, soll D'Orrego heifsen. K.

Fahrbach, war Flötist. K.

Ferni, Francesco, Vater der Schwestern Ferni. K.

Fioravanti, geb. 1820.

Fischer, Ernst, geb. 22. Mai 1817 in Haselbach b. Landshut in Schlesien, gest. 21. März 1887 in Glogau, Kgl. Musikdirektor, Organist, Verfasser von die Pflege der Orgel und Komponist von Orgelstücken.

Fischetti, geb. 28. Febr. 1830 zu Martina-Franco.

Götze, Karl, st. den 14. Jan. abends $6^3/_4$ Uhr. (Nekrolog in Deutsche Bühnengenossenschaft 1887 p. 63.)

Goulomy, J. L. Die Zeitungen schreiben Gulomy, was falsch ist. Meine Nachricht stammt aus sicherer Privatquelle. E.

Guaranta, Constantino, dramatischer Komponist, geb. 1814 in Brescia und gest. 31. Mai 1887 ebd.

Hauser, Misca, st. den 9. Dez. L.

Kaps, E. Instrumentenmacher (Pianoforte) in Dresden, st. 11. Febr. 1887 ebd.

Krieger, Ferdinand, Oberlehrer in München, geb. 8. Juni 1843 zu Walershof, gest. 7. März 1887 zu München. Schrieb die Elemente des Musikunterrichtes, Orgelkompositionen u. a.

Kufferath, Maurice, ist im Ménestrel fälschlich als tot angesagt und wird als boshafter Witz bezeichnet.

Lambert-Masson heifst **Lambert Massart** und ist daher unter **Massart** zu streichen. Die Daten unter Lambert-Masson sind richtig. L.

Lecouppey, Félix, Prof. am Conservat. in Paris für das Klavierspiel, geb. 14. April 1811 in Paris und gest. 5. Juli 1887 ebd. L.

Lüstner, Georg, war nicht Kapellmeister in Wiesbaden, sondern lebte seit 15 Jahren in Berlin. L.

Mangold, K. G., st. am 1. Nov. L.

Massol, heifst Jean-Etienne-Auguste. L.

Michaelis, Gustav, geb. 23. Jan. 1828 zu Ballenstedt. L.

Michaelis, Theodor, Bruder des Gustav, geb. 15. März 1831 zu Ballenstedt, gest. 17. Nov. in Hamburg (Deutsche Bühnengenoss. 1887 p. 662).

Mühlenbruch, Heinrich, ehemaliger Musikdir. am Schweriner Hoftheater, st. Mitte Juli 1887 zu Wismar.

Sarti, Gualterio (nicht Gustav), geb. 1867.

Tamplin (nicht Templin), st. 23 Jahr alt.

Walcker, Ph., ist zu streichen. Er ist derselbe wie der weiterhin verzeichnete Welcker. L.

Wehle, Charles, ist bereits 1883 gest., siehe Monatsh. 1884 p. 119. L.

Westerstrand (nicht Westertrand). Sie starb den 1. Nov. 1887 in Södermanland. L.

Witt, Joseph von Filek, geb. 1843, gest. 16. Sept. 1887 in Berlin. Nekrolog in Deutsche Bühnengenoss. 1887, p. 498.

Anzeigen historischer Werke.

Analecta hymnica medii aevi. I. Cantiones Bohemicae. Leiche, Lieder und Rufe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts nach Handschriften aus Prag, Jistebnicz, Wittingau, Hohenfurt und Tegernsee, herausgegeben von *Guido Maria Dreves.* Leipzig. Fues' Verlag (R. Reisland). 1886. 203 S. 8⁰. Preis 6 M.

Das Buch enthält mittellateinische Poesieen, die auf slavischem Boden entstanden sind, eingeteilt in Leiche (No. 1—50), Lieder (51—147), Rufe (148—183) und Lieder auf böhmische Volksweisen (184—216). Die Texte sind mit kritischen Anmerkungen versehen, worin u. a. auf die durch Mone, Wackernagel etc. bereits publizierten Texte hingewiesen wird.

Die Melodien der lateinischen Lieder stehen, wie der Verfasser bemerkt, in einem bisher wenig erforschten Zusammenhange wie einerseits mit dem lateinischen Choral, so andrerseits mit dem geistlichen und weltlichen Volksliede, und zwar nicht blofs mit dem böhmischen, sondern auch mit dem deutschen. Aus den Angaben S. 36 und anderwärts (Kirchenmusik. Jahrbuch 1887 S. 26 ff.) geht hervor, dass die Singweisen unserer uralten deutschen Lieder „Christ ist erstanden" und „Nun bitten wir den h. Geist" bis jetzt ihre älteste Quelle in der Jistebniczer Handschrift aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts haben.



Sehr dankenswert ist die Zugabe von 26 Singweisen, worunter fünf zweistimmige Sätze sich befinden. Man vergleiche übrigens No. 13 „Dies est laetitiae“ mit No. 43 in Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied 1886. I. Bd., ferner No. 21 „Resurrexit hodie“ mit No. 260 daselbst, No. 6 „Nunc angelorum gloria“ mit No. 46 daselbst. No. 26 „Snrgit in hac dio“ mit dem im II. Bande meines Werkes mitgeteilten Marienliede No. 16. Unter No. 9 teilt Dreves eine Singweise zn dem Husz'schen Liede, „Jesus Christus nostra salus“ mit. Darnach hätten wir jetzt drei bekannte Melodien zu diesem Liede. Leisentrit giebt eine, welche er die „alte“ nennt (vgl. das oben gen. Werk I, 360). Diese fand ich später in den von Pothier herausgegebenen Hymni, Solesmis 1885, zu dem lateinischen Liede „Jesus dulcis amor meus“. Die Singweise im Brüdergesangbuch 1531 (daselbst I, 381) stimmt nur im Anfange mit der von Dreves gegebenen überein. Welches ist nun die ursprüngliche Melodie? Vielleicht kann einer von unsern Lesern Auskunft geben.

Analecta hymnica medii aevi II. Hymnarius Moissiacensis. Das Hymnar der Abtei Moissac im 10. Jahrhundert. Herausgegeben von *G. M. Dreves*. Leipzig. Fues' Verlag (R. Reisland). 1886. 174 S. 8. Preis 5 M.

Bereits nach anderthalb Jahren liefs der Verfasser der I. Abteilnng der Analecta hymnica die zweite folgen. Sie enthält die Hymnen des Hymnars der Abtei Moissac (im südlichen Frankreich), einer Handschrift des X. Jahrhnnderts. Die Inedita dieses Codex bilden ein starkes Drittel des Gesamtinhaltes. Dennoch liefs der Verfasser anch die bei Daniel Mone etc. bereits gedruckten Hymnen nochmals mit abdrucken. Das hohe Alter seiner Handschrift und die bedeutenden Abweichungen rechtfertigen dieses Verfahren vollauf.

Beigegeben sind 27 geistliche Scholarenlieder aus eiuer Handschrift des ehemaligen Cistercienserklosters Camp am Niederrhein aus dem 14. resp. 15. Jahrhundert nnd 41 Lieder einer Wischrader Handschrift (Cantiones Wissegradenses ans dem 15. Jahrhundert) die noch zu den „Cantiones Bohemicae“ gehören.

Höchst interessant ist der Versuch des Verfassers, die 25 Singweisen des Codex von Moissac aus den Neumen zu entziffern. Bei einer Anzahl von Melodien war diese Arbeit nicht sehr schwierig, da spätere Handschriften und Drucke helfen konnten. Wo aber solche fehlten, hatte die Entzifferung ihre Schwierigkeiten, denn „in neumis nulla certitudo“ sagt Joh. Cotto im 11. Jahrhundert. Wie wir aus den beigegebenen Facsimiles ersehen, handelt es sich in dem Codex von Moissac um die „Pnnkt-Neumen“ (notation en points superposés). Die Pnnkte sind so exakt über die Texte geschrieben, dass man mit einem Lineal die fehlenden Linien ziehen kann. Anf diese Weise gelang es Dreves, die Intervalle nach dem Angenmafse festzustellen. Nnn fehlte aber noch der Schlüssel resp. die Tonart, welche die Melodie aufschliefsen musste. Diese fand Dreves dadurch, dass er den Umfang und die charakteristischen Intervalle der alten

Tonarten zu Rate zog und auf die schlüssellosen Notenreihen applizierte. Eine absolute Sicherheit bieten diese letztern Übertragungen zwar nicht, aber einen hohen Grad der Wahrscheinlichkeit dürfen sie beanspruchen.

Lateinische Hymnen des Mittelalters. Als Nachtrag zu den Hymnensammlungen von Daniel, Mone, Vilmar und G. Morel aus Handschriften und Incunabeln herausgegeben von *F. W. E. Roth*. Augsburg. Schmid. 1887. X und 165 S. 8. Preis 4 M.

Diese Sammlung hat nach der Angabe des Verfassers zweierlei Absicht: vor allem soll sie Ungedrncktes liefern, sodann Lesarten zu früheren Abdrücken als Berichtigung und Feststellung des Erscheinens von Hymnen. Sie zählt 436 Nnmmern 256 davon geben Varianten zu bereits gedruckten Hymnen. Von den übrig bleibenden 180 Nnmmern sind 48 Kopfstücke der Handschrift 1037, welche Anfangszeilen von Stücken in Reimprosa enthalten, als wertlos abzuziehen, aufserdem noch 24 Bruchstücke. Es bleiben dann noch 108 Nummern übrig. Von diesen sind 30 bei Kehrein, Wackernagel und Mono bereits gedruckt. Es wären also nur 78 eigentlich ungedruckte Hymnen etc. vorhanden. Die wertvollsten darunter gehören der Handschrift 2777 Liber monasterii sancti Jacobi Leodiensis aus dem 13./14. Jahrhundert an. Dass der Verfasser eine grofse Zahl seiner Hymnen für ungedruckt hält, hat namentlich darin seinen Grund, dass er die Sammlnng von Kehrein und den I. Band von Wackernagel's Kirchenlied ignoriert hat. Hätte er sich diese beiden Sammlungen gut angesehen, so würde er gefunden haben, dass er Quellen benutzt hat, welche den von Kehrein und Wackernagel benntzten nicht sehr fern stehen. So citiert Roth Mainzer Missalia aus den Jahren 1493 und 1497; Wackernagel solche aus den Jahren 1482 und 1497; Roth Cölner Missalia aus den Jahren 1481 und 1498; Kehrein solche aus den Jahren 1504 und 1520.

Für das Neue was Roth bringt, sowie für viele Varianten wird ihm jeder Freund der lateinischen Hymnendichtnng und namentlich der spätere Verfasser eines neuen „Thesaurus hymnologicus" dankbar sein, obschon Varianten zu den Hymnen des Ambrosius, Sedulius und Fortunatus aus so später Zeit (15. Jahrhundert) doch wohl nicht viel zu bedeuten haben. Melodien enthält das Buch von Roth nicht, wohl aber Angaben, ob in den betreffenden Quellen solche den Texten beigegeben sind.

Niederkrüchten. **W. Bäumker.**

Mitteilungen.

* Nachrichten über *Melchior Vulpius* († 1616) zu Weimar. Vulpius Anstellung als Kantor in Weimar wurde bisher mit dem Jahre 1600 angenommen; dies wird durch seine eigene Angabe (Brief vom 9. April 1601 an den Administrator Kursachsens: K. S. Hauptstaatsarchiv: Loc. 8844, Vol. II, Bl. 108/9) widerlegt,

denn damals war er bereits „fünf Jahre" in der betreffenden Stellung. An gedachtem Tage suchte er um ein Druckprivileg für seine vier- und mehrstimmigen Motetten, deren Texte aus „den Psalmen und den . . . Sonntagsevangelien" genommen waren, nach. Vorher hatte er sich bereits um ein Ksls. Privileg beworben: sein bezügliches Schreiben war aber „verlegt" worden. Unterm 2. Mai 1606 wurde ihm das erbetene Privilegium auf zehn Jahre hinaus verliehen (l. c. Bl. 107) und unterm 23. Aug. 1611 verlängerte Kurfürst Johann Georg I. zu Sachsen dasselbe auf weitere zehn Jahre (Arch. cit. Loc. 10024 Priv. f. d. Kantor pp. 1611), indem er es auch auf V.'s künftige geistliche Kompositionen, deren V., wie er schon 1601 schrieb, „in Vorrat" hatte, ausdehnte. Gleichzeitig wurde ihm aufgegeben für genaue Korrektur und zierlichsten Druck — auf gutem Papiere — des Opus zu sorgen. Der Goetheforschung bleibt überlassen zu erörtern, ob zwischen dem Kantor V. und Goethe's Frau eine verwandtschaftliche Beziehung — und welche — besteht. In Weimar hat sich etwas darüber nicht ermitteln lassen und bringt das „evangelische Zion" (Ms. des 18. Jahrhunderts zu W.), pag. 113 sogar die irrige Nachricht, V. sei 1614 nach Weimar gekommen. Theodor Distel.

* Die Einführung des Hiller'schen Choralbuchs in Kursachsen (1793). Unterm 15. Mai 1793 schrieb *Johann Adam Hiller*, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, an den Kurfürsten Friedrich August zu Sachsen (Orig. K. S. Hauptstaatsarchiv III, 24 fol. 70e, No. 88, Bll. 18 ff.), dass er seit mehreren Jahren die in der evangelischen Kirche eingeführten alten Choralmelodien berichtige, bezw. mit einigen neuen Melodien vermehre, sowie um den Orgelspielern und Schullehrern Anleitung zu geben, ein Werk: „Allgemeines Choralmelodienbuch für Kirchen und Schulen, auch zum Privatgebrauch u. s. w." gefertigt habe. Das in Frage kommende Buch enthalte, bemerkt H. weiter, gegen 250 Melodien, die vier Singstimmen seien darin auf zwei Linien zusammengezogen, so dass für Singchöre jede Stimme deutlich darinnen enthalten sei und der Orgelspieler sich in geteiltem Accompagnement darnach üben könne. Schliefslich bittet H. den Kurfürsten, dass das Choralbuch um 2 Thaler aus den Kirchenvermögen allerorts im Lande angeschafft werde und stellt auf je 10 Exemplare ein Freiexemplar in Aussicht. Unterm 29. „März" (?) 1793 hatte der Kurfürst das Gesuch H.'s genehmigt: er befahl den Consistorien zu Leipzig und Wittenberg, Weiteres zu verfügen.

Dresden. Theodor Distel.

* Die unlängst im Druck erschienenen Verhandlungen der diesjährigen (39.) Philologenversammlung enthalten u. a. den Vortrag über die musischen Festspiele der Griechen, mit welchem der auf dem Gebiete der antiken Musikforschung wohl bekannte Oberlehrer Dr. Karl von Jan die Teilnehmer jener Versammlung in hohem Grade zu fesseln wusste. Auf Grund der neueren und neuesten Forschungen erfahren darin die Fragen: Wie wurde das grofse pythische Fest in Delphi gefeiert? Gab es an anderen Orten ähnliche Feste? Welche Gattungen der Dicht-, Sanges- und instrumentalen Kunst waren zum Wettkampf zugelassen und in welcher Reihenfolge traten sie auf? eine ebenso gediegene wie anregende, mehrfach neue Anschauungen begründende Behandlung. Eine nach den wichtigsten Berichten von musischen Wettkämpfen angefertigte Übersichtstafel über die in den vier Abteilungen der letztern beschäftigten Mitwirkenden und eine gelungene Wiedergabe eines auf dem alten Begräbnisplatze von Kyrene befindlichen Wandgemäldes, das jene Angaben bestätigt, bisher aber für diese Zwecke keine entsprechende Berücksichtigung fand, sind der wertvollen Arbeit beigegeben. *H. L.*

* Um mit nochmaligen Beweisen die auf S. 76 ausgesprochene Grundregel bei der Anwendung von Versetzungszeichen im alten Tonsatze zu belegen, nämlich: Nicht der Zusammenklang, also die Akkordfolge nach unseren Begriffen, bedingt das Versetzungszeichen, sondern die melodische Führung jeder einzelnen Stimme für sich, mögen folgende Beispiele aus Eccard's Neue Lieder mit 5 und 4 Stimmen, Königsberg 1589, dienen. Nur durch eine genaue Beobachtung dieser Regel ist man imstande, die Versetzungszeichen im alten Tonsatze richtig anzuwenden.



* Herr Wilh. Bäumker hat in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 4. Jahrg. S. 153 eine Sammlung niederländischer geistlicher Lieder nebst ihren Singweisen aus Hds. des 15. Jahrh. veröffentlicht. Die Herausgabe zeugt von großer Sorgfalt und historischem Wissen, beweist aber wiederum, dass den Niederländern der Sinn für den symmetrischen und periodischen Aufbau einer Melodie versagt war. Diese Beobachtung kann man an den Souter Liedekens, an dem Duytsch Musyck Boeck (1572) und an den vorliegenden geistlichen Lied-Melodieen mit unumstößlicher

Gewissheit machen. Jeder Vers ist mit einer mehr oder weniger melodischen Tonfolge versehen und die Wiederholung der Melodie der ersten Verse ist schon eine Ausnahme. Im übrigen weifs der eine Vers nichts vom anderen. Wie anders muten uns die Lied-Melodieen der Deutschen im 15. Jahrh. an. Es seien nur die zwei Lieder „Wo soll ich mich hinkehren, ich armes Brüderlein" (Forster II, No. 57) und „Mein Freud mocht sich wohl mehren" (Buxheimer Orgelbuch, Neudruck p. 48) erwähnt. Hier verbindet sich eine innige melodische Erfindung mit äufserer Form und Modulation zu einem kleinen Kunstwerke. Als die Niederländer in der Mitte des 16. Jahrh. in Deutschland festen Fufs fassten, bemächtigten sie sich auch des deutschen Liedes und ruinierten es. Sie waren nicht einmal imstande die Schönheit desselben zu erkennen und zu erfassen. Nur Mattheus le Maistre vertiefte sich in das deutsche geistliche Lied und schuf zu dessen Melodien mehrstimmige Kunstwerke, die ihren bleibenden Wert haben und in der niederländischen Kompositionsweise einzig dastehen. (Obige Sammlung erschien auch im Einzeldruck bei Breitkopf & Härtel zum Preise von 6 M.)

* Bezüglich der Anfrage in No. 7 der Monatshefte, wann man sich im gregorianischen Chorale der schwarzen Mensuralnote bedient habe etc. zur Antwort:

Aus der sogenannten Punktneumenschrift und vielleicht noch mehr aus der lateinischen Accentneumenschrift entstand nach und nach die Quadratnotenschrift und aus der gotischen Accentneumenschrift die Schrift der Fliegenfüfse und die aus dieser durch Verstärkung entstandene Hufnagelschrift. Diese beiden Gattungen, Quadratnoten und Fliegenfüfse, und später Quadratnoten und Hufnagelschrift, bestanden neben einander bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Bei Couss. Scr. IV. S. 45 sagt Johannes Tinctoris: „Notae vero incerti valoris sunt illae, quae nullo regulari valore sunt limitatae; cuiusmodi sunt quibus in plano canto utimur, quarum quidem forma interdum est similis formae longae, brevis et semibrevis et interdum dissimilis, ita quod pedes muscarum a plerisque nominantur etc." Auch später in den Drucken finden sich beide Notengattungen nebeneinander; z. B. die 1488 gedruckten Flores Musicae des Hugo von Reutlingen haben die Hufnagelschrift; Gafors Musicae pract. etc. von 1496 (soviel ich mich erinnere) hat Quadratnoten; die Margarita philos. (1503) von Georg Reischius hat Hufnagelschrift; Missale Lugdini und ebenso Missale Venetiis, beide von 1560, haben Quadratnoten; eine Mainzer Agenda von 1598 hat Hufnagelschrift und ebenso noch ein Compendium Resp. et Antiph. Coloniae Agr. von 1784.

In der Quadratnotenschrift wird der Punkt zur Brevis und die Virga zur Longa. „Morosa longa vocatur, quae prius virga dicitur nota, scilicet quadrata cum tractu a parte dextra. Velox vero vocatur brevis, quae prius dicitur punctus, figura scilicet quadrate" sagt Walter Odington bei Couss. I. 235. Podatus, Clivis, Torculus und Porrectus werden zu Ligaturen, wie sie Glarean in seinem Dedacach. I. Kap. 4 nach Gafor beschreibt und als alte Schreibweise bezeichnet. Die Erklärung des Proprietas bei den ältesten Mensuralisten spricht deutlich dafür, dass diese Verbindungen aus der Musica plana in die Mensuralmusik hinübergenommen wurden. „Proprietas est nota primariae inventionis ligaturae plana musica data in principio illius", sagt Franco. Behielten nämlich in der Mensuralmusik diese Notengruppen die in der musica plana gegebene eigentümliche Gestalt, so hiefsen sie cum proprietate; wurde jedoch die im cantus planus übliche Schreibweise dieser Notengruppen verändert, z. B. dadurch, dass man den Podatus mit einer geschwänzten Note oder die Clivis mit einer einfachen Quadratnote beginnen liefs, so verlor die

Ligatur ihre eigentümliche Gestalt, ihre Proprietas, und hieſs sine proprietate. So sagt auch Franco bei Coss. I. 124: Omnis ligatura descendens tractum habens a primo puncto descendentem a parte sinistra, cum proprietate dicitur, eo quod sic in plana musica figuratur.

Trier. P. Bohn.

* Bericht über den Tonkünstler-Verein zu Dresden. 34 Vereinsjahr 1887 bis 1888. Dresden, gedr. von Lommatsch (Schröer). 8°. 61 S. Der Verein hält sich auf gleicher Höhe und erstreckt seine Wirksamkeit nicht nur nach innen, sondern auch nach auſsen. Er veranstaltete z. B. 18 Konzerte teils im engeren Kreise, teils in öffentlicher Aufführung. Seine Bibliothek umfasst jetzt 2033 Nrn. Für Neuanschaffung wurden im vergangenen Vereinsjahre 635 M ausgegeben. Alle neuen Gesamtausgaben alter und neuerer Meister besitzt er, oder ist darauf subskribiert. Möchten andere Vereine demselben nachstreben und sich seine Thätigkeit zum Muster nehmen.

* Vom Kataloge des Liceo musicale zu Bologna liegt bereits die 2. Lieferung vor, die bis zur Seite 128 reicht. Der Reichtum an Werken in allen musikwissenschaftlichen Fächern bis zur Neuzeit ist wahrhaft überraschend. Wir möchten uns aber an die Redaktion des Kataloges die ergebenste Bitte erlauben, die Titel mit deutschem Wortlaute genauer zu kontrollieren. Haberl's Cäcilien-Kalender S. 115, Lobwasser's Psalmen S. 7 u. a. weisen Fehler auf, wie sie in einem solchen Werke nicht vorkommen dürften. Der Redakteur dieser Blätter ist gern erbötig eine Korrektur der deutschen Titel gratis zu lesen, nur im Interesse der Sache.

* No. 814 des Antiquarischen Bücherlagers von *Kirchhoff & Wigand* in Leipzig, Marienstr. 19 enthält 1238 Nrn. theoretische und praktische Musik, auch Opern und Oratorien in besonderer Abteilung aus dem 18. und 19. Jahrh.

* 191. Katalog des antiquarischen Lagers von *Albert Cohn* in Berlin W. 53 Mohrenstr. Enthält Autographe, darunter auch einige von Komponisten.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung von *Breitkopf & Härtel* in Leipzig, No. 25, September, 1888. Die Verlagshandlung kündigt eine neue vollständige korrekte und billige Ausgabe der Werke Beethoven's an, die um 46 neu aufgefundene Kompositionen vermehrt ist. Die Palestrina-Ausgabe ist bis zum 24. Bande fortgeschritten. Im Jahre 1891 soll sie vollendet sein und im ganzen 32 Bände umfassen. Sämtliche Werke von Heinr. Schütz sind bis zum 6. Bd. erschienen. Franz Schubert's Werke schreiten regelmäſsig weiter. Von Seb. Bach's Werken wird der 35. Jahrg. angekündigt.

* Hierbei 1 Beilage: Das Buxheimer Orgelbuch, Bog. 12 u. 13.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 12.

Die Sonate.

Vorstudien zur Entstehung der Form.

(Rob. Eitner.)

(Schluss.)

Den Preis von allen vorliegenden Sonaten gebührt aber einer von *Giuseppe Antonio Paganelli.* Nicht ihrer Form, sondern des Inhalts wegen. Paganelli lebte nach Gerber von 1733 ab in Augsburg, schrieb für die dortige italienische Truppe Opern, komponierte Cantaten und viel Kammermusik, die bis 1756 in Augsburg, Nürnberg, Amsterdam und Paris erschienen. Seine musikalische Empfindungs- und Ausdrucksweise ist so völlig deutsch und mahnt nirgends an sein italienisches Vaterland, dass man annehmen muss, er habe sich anhaltend schon in jungen Jahren in Deutschland aufgehalten. Sogar die dünne armselige Begleitung ist echt deutsch, denn seine Landsleute haben sich eine solche Magerkeit nie zu Schulden kommen lassen. Weshalb er aber den Preis verdient, das ist um seiner Themenbildung und die auffallende Ähnlichkeit mit Mozart's lieblicher Ausdrucksweise. Auch taucht hier zum erstenmale ein Thema auf, welches sich in echt Mozart'scher Weise aus dem Motive entwickelt:



Die Begleitung besteht aus Mozart'schen gebrochenen Dreiklangsfiguren, die er fleifsig, oft zum Übermafse gebraucht. Der 1. Satz

besteht aus 2 Themen mit Schlussgedanken. Der 2. Teil aus der einfachen Benützung des Hauptthemas und der Wiederholung des 2. Themas, nähert sich also noch der alten Form. So lange man nicht verstand, den 2. Teil mit einer modulatorisch kontrapunktischen Durchführung aus Motiven des 1. und 2. Themas auszufüllen, so lange stand der 3. Teil in einem untergeordneten Verhältnis zum ersten. Der zweite Satz, ein Andantino in B-dur, ist in der Form dem ersten Satze gleich. Die Verwandtschaft mit Mozart ist auch hier wieder täuschend. Der letzte Satz, im Tempo di Menuetto, steht wieder in Fdur. Das Thema ist eine weit ausgesponnene Melodie, dessen zweites Thema dem ersten zu sehr gleicht. Der zweite Teil beginnt mit einer Wiederholung des ersten Themas auf der Dominante, dem bald darauf die Teilwiederholung folgt. Die Begleitungsstimmen sind noch armseliger wie im ersten Satze und die mit kleinen Noten vom Herausgeber hinzugefügten Füllstimmen treffen nicht immer das Richtige.

Wenn ich hier eine Sonate aus einer anderen Sammlung von derselben Verlagshandlung einfüge („Aus alten Zeiten. Sammlung kleiner Stücke alter Meister für die Violine bearbeitet und mit Pianoforte-Begleitung versehen von Hugo Wehrle"), so geschieht es, um das beste Stück, was mir bis jetzt von *Wilhelm Friedemann Bach* vor Augen gekommen ist, weiter bekannt zu machen. Die Sonate ist für Klavier allein ursprünglich geschrieben und erschien im Selbstverlage des Komponisten als er in Halle lebte. Gerber bezeichnet sie mit der Jahreszahl 1739, was falsch ist, da er erst 1747 die Anstellung in Halle erhielt und bis 1767 darin verblieb. Die Sonate überragt um ein Bedeutendes alle damaligen Sonatenerzeugnisse und der alte Bach hatte sehr recht, wenn er seinen ältesten Sohn als ein bedeutendes Genie erklärte und den Emanuel Jura studieren liefs, weil er zum Musiker nichts tauge. Dass es anders gekommen, ist nicht seine Schuld. Die Sonate ist in knapper, aber äufserst symmetrischer Form gehalten. Der erste Teil des ersten Satzes besteht aus zwei Themen; der zweite Teil setzt mit dem Hauptthema in Bdur ein, spinnt es wenige Takte aus und lässt dann das zweite Thema folgen. Nach $15^1/_2$ Takten kehrt das erste Thema in der Haupttonart wieder und geht mit Abkürzungen zum zweiten über, welches dann nach 12 Takten in den Schluss überleitet. Der zweite Satz steht in Cmoll, Larghetto, mit breiter getragener Melodie. Dreimal kehrt die Melodie mit eingefügten Zwischensätzen wieder, stets in einer anderen Tonart. Die Form ist frei gewählt. Diesem folgt der Schlusssatz, ein Allegro in der Haupttonart. Eine Teilung durch Teilzeichen findet hier nicht statt,

doch ist die Form fast dieselbe wie im ersten Satze. Der zweite Teil setzt mit dem Hauptthema auf der Dominantentonart ein und führt es in 16 Takten frei weiter. Im 17. setzt das zweite Thema in Asdur ein, leitet dann nach Esdur über und schliefst nach 12 Takten. Beide Schlüsse, sowohl im ersten als letzten Satze erscheinen übereilt nnd hat deshalb der Herausgeber in recht geschickter Weise aus den Motiven einen verlängerten Schluss angehängt. Da er ihn selbst als eigenen Znsatz bezeichnet, so bleibt das Original nnverletzt. Die Sonate nnterscheidet sich im Inhalt und in der Ebenmäfsigkeit der Form so wesentlich von allen Übrigen, dass sie hoch über alle hinwegragt, besonders über die Machwerke seines Bruders Emannel. Es wäre interessant die Zeit der Entstehung der Sonate zu kennen. Der Originaltitel lautet: Sonate ponr le Clavecin ded. à son Excell. Monseig. de Keiserling .... Im Verlag zu haben 1. beim Autor in Halle, 2. bey dessen Herrn Vater in Leipzig, und 3. dessen Bruder in Berlin. Da Friedemann, wie bereits gesagt, erst 1747 nach Halle kam und sein Vater 1750 starb, so kann sie nur in den 4 Jahren von 1747 bis 1750 erschienen sein.

Die in der Sammlung „Alte Meister" im 2. Bande, Nr. 24 aufgenommene Sonate von Friedem. Bach dagegen, hält einen Vergleich mit obiger in keiner Weise aus. Sie steht in Cdur. Die Themen sind durchweg so nnbedeutend, dass man sie kaum für Themen erklären kann. Der erste Teil des ersten Satzes hat deren zwei. Die Durchführung umfasst sie beide und ist in breiter Weise ausgesponnen, dagegen besteht der dritte Teil, die Wiederholung des ersten Teils, nnr ans dem ersten Thema, welches schon im 14. Takte den Satz abschliefst. Das folgende Grave, in Cmoll, nur 10 Takte lang, tritt mehr wie eine Einleitung zum letzten Satze auf, der wieder in der Haupttonart steht nnd die vollendete erste Sonatensatzfórm in guten Verhältnissen zu einander zeigt. Wären die Themen nicht so unbedeutend, dann könnte der Satz als Muster dienen. Friedemann's harmonische Behandlung ist bis auf wenige Stellen nicht so mager als die seines Bruders Emanuel, doch nicht so reich und lebendig behandelt wie die der Italiener.

Johann Heinrich Rolle's Sonate in Esdnr, die aus derselben Zeit herzurühren scheint, ist zwar auch in den Themen nicht bedeutend, doch frisch und fliefsend geschrieben. Die harmonische Behandlnng sogar recht voll nnd lebendig, ohne Benützung der späteren trommelartigen Begleitungsfiguren. Die Verhältnisse der einzelnen Teile im ersten Satze sind bis auf den dritten Teil, die Wiederholung, eben-

mäfsig, da er aber zur Durchführung nur das erste Thema mit seiner weiteren Ausspinnung benützt, auch die Modulation nicht mannigfaltig genug ist, so wiederholt er im dritten Teile nur den letzten Abschnitt des ersten Teils. Der zweite Satz steht in Cmoll in der zweimal zweiteiligen Form und ist zwar in den Verhältnissen zu einander recht ebenmäfsig behandelt, doch der Adagio-Charakter, durch die vielen schnellen Noten mit denen schon das erste Thema überladen ist, völlig verwischt, auch die Erfindung zu unbedeutend. Der beste Satz ist der letzte, der durch seine lebendigen Themen einen frischen Eindruck macht und durch eine geschickte kontrapunktische Behandlung der Stimmen das Interesse erhöht. Die Form ist diejenige des ersten Satzes, doch der dritte Teil völlig verwischt, da er nach einer sehr langweiligen Durchführung, die gar keine Durchführung ist, sondern sich mit Akkordbrechungen beschäftigt, in denen zweimal das Hauptthema in gröfseren Zwischenräumen in Cmoll auftritt, erst in den letzten 11 Takten das Hauptthema in der Haupttonart wiederholt und mit den Schlusstakten des ersten Teils schliefst. Der Mangel einer modulatorisch kontrapunktisch behandelten Themenbearbeitung ist auch hier wieder an dem Missglücken schuld.*)

Wir gelangen nun zur dritten Gruppe, den Altersgenossen Mozart's. Die deutschen Komponisten dieser Zeit sind zum Teil entsetzlich langweilig und im Satze so dürftig und armselig, dass man wenig Freude daran hat. Der bedeutendste ist ohne Frage *Johann Christian Bach*, der Mailänder oder Londoner genannt. Die künstlerische Erbschaft seines Vaters und das belebende Element der italienischen Musik sind für ihn zum besten Einflusse geworden. Seine Sonate in Cmoll tritt zwar aus der gebräuchlichen Form heraus: Adagio, Fuge, Allegretto im Tempo di Gavotta, doch ist seine Musik eines Mozart's würdig. Der Adagiosatz erinnert sogar lebhaft an Mozart'sche Musik. Der italienische Aufenthalt hat ihm die Zimperlichkeit der damaligen deutschen Empfindsamkeit gründlich ausgetrieben und seine treffliche Erfindungsgabe kleidet er in ein reich geschmücktes Kleid. Selbst der letzte Satz, der so ganz deutsch gemütlich ist, entbehrt nicht des harmonischen Schmuckes, den die Deutschen damals so ganz zu ver-

*) Da von Leopold Mozart keine Sonate aufgenommen ist, so setze ich hier das Urteil Faifst's über ihn her. Er sagt (a. a. O. Bd. 26 p. 82): „L. M." steht dem Stile Em. Bach's schon ziemlich fern, seine Sonaten nähern sich viel mehr denen der folgenden Periode (Moz. lebte von 1719—1787). Man meint in der That schon seinen grofsen Sohn zu hören, so stark ist die Ähnlichkeit in der Haltung und im Geiste."

schmähen schienen.*) Auch *Joh. Wilh. Hässler's* Erfindungsgabe ist nicht unbedeutend und er versteht gut auszuschmücken. Die vorliegende Sonate in Amoll, mit ihrem hübschen sinnvollen Hauptthema, in das er sich aber selbst so verliebt zu haben scheint, dass er der Form ganz vergisst, zeigt infolge dessen wenig Symmetrie. Dreimal schliefst er in Amoll mit vollkommenem Schluss und setzt jedesmal mit neuen Motiven ein, während der Abschluss wie ein Refrain mit dem Hauptthema schliefst. Ebenso formlos ist das Largo, nur der letzte Satz schliefst sich der ersten Satzform an, doch auch nicht genau, denn die Wiederholung im zweiten Teile steht nicht in der Hanpttonart, sondern in der Paralleltonart Cdur. Man sieht, dass erst ein Mozart der schwankenden Form Festigkeit und Lebensfähigkeit einhauchen musste ehe die kleinen Geister darin erstarken konnten.

Fräulein *Marianne* oder *Marie Anna Martinez* in Wien, Haydn's Liebling, ist mit zwei Sonaten in E- und Adur vertreten. Die in Edur zeichnet sich durch Frische und Lebendigkeit aus und zeigt ein feuriges Naturell, gepaart mit leichter Erfindungsgabe. Die Form ist schwankend, das zweite Thema stiefmütterlich gegen das erste behandelt nnd der zweite Teil zeigt nach der Durchführung nur eine flüchtige Wiederholung des ersten Themas. Das Andante steht in der zweimal zweiteiligen Form und die Dürftigkeit der Harmonie — man könnnte fast glauben man fügte damals die Mittelstimme nach freiem Ermessen hinzu wie bei der Begleitung ihrer Lieder und Solopiecen — lässt jegliches Gefühl für Wohlklang vermissen. Der letzte Satz ist in ähnlicher Form wie der erste behandelt. Die andere Sonate in Adur zeichnet sich durch gleiche Frische aus; die Form ist ähnlich schwankend wie bei der ersten. Der zweite Satz, Adagio, ist mit Rondo überschrieben, doch ist die zweimal zweiteilige Form verwendet mit dem Teilungs- und Wiederholungszeichen in der Mitte und am Ende. Der letzte Satz im Tempo di Minuetto zeigt allein die richtige erste Satzform der Sonate in symmetrischer Innehaltung von drei Teilen.

Von den vorliegenden italienischen Sonaten von *Antonio Sacchini*,

---

*) Prof. Faifst's Urteil über J. Chr. Bach trifft in der oben erwähnten Abhandlung mit dem meinigen völlig zusammen. Er schreibt Bd. 26 a. a. O. p. 83: „Am höchsten möchte der Verfasser die Sonaten von Joh. Christian Bach stellen (Six Sonates pour le Clavecin on pianoforte. Berlin, Hummel, s. a. Kgl. B. Berl.) In ihnen waltet ein Feuer, eine Laune, Frische und Anmut, wie in keinem andern der oben angeführten Werke. Sie stehen in allem, auch in der Schreibart, den Sonaten von Haydn und Mozart fast ganz gleich".

Ferdinando Turini und *Giovanni Battista Grazioli*, ist die von *Sacchini* die unbedeutendste (Fdur). Die Mozart'sche gebrochene Dreiklangsfigur als Begleitung verfolgt uns durch alle drei Sätze. Die Themen sind sehr simpel, das Figurenwerk ohne Reiz, die Modulation in der Durchführung dagegen ist bei der innegehaltenen Kürze recht geschickt. Der erste Satz zeigt im zweiten Teil noch die unvollendete Form. Ein Adagio fehlt. Es folgt gleich der letzte Satz, der die Mozart'sche Sonatenform hat. *Turini*'s Sonate in Desdur ist in der Form den Morzart'schen völlig gleich. Seine Themen sind frisch und charakteristisch und haben einen feurigen Schwung, auch sind die beiden Themen als Gegensätze gut gewählt. Der zweite Satz hat die zweimal zweiteilige Form, sein Inhalt ist unbedeutend, das Gesangreiche fehlt gänzlich. Der letzte Satz ist prächtig und ganz in der leichten Art hingeworfen, die wir bei Mozart so oft finden und bewundern. *Grazioli*'s Sonate in Gdur kann man von einer Mozart'schen im Charakter des Gesanglichen und im Figurenwerk nicht unterscheiden. Man kann ihr wohl kein gröfseres Lob spenden und sie auch nicht besser charakterisieren. Hier vereinigt sich Melodie, ebenmäfsige Form, graziöse Figuren, Lebhaftigkeit und Lieblichkeit um sich zu einem kleinen Kunstwerke zu gestalten.

Mozart hat demnach weit mehr von den Italienern als von den Deutschen gelernt, das giebt diese Sammlung Sonaten so recht kund.

Cherubini's Sonate in Bdur macht einen wenig bedeutenden Eindruck und zeigt nach Mozart'schem Vorbilde ein nach jedem Thema sich sehr breit machendes Passagenwerk, welches auch Hummel, Mozart's Schüler, als einziges Erbteil zum Übermafs und Überdruss kultivierte. Der spätere Direktor des Pariser Konservatoriums giebt uns hier auch einen trefflichen Beweis seiner kontrapunktischen Studien. Im letzten Satze schreibt er

etc. noch 3 Takte so fort.

Mehul's Sonate op. 1, Nr. 3 dagegen (1763 geboren) ist frischweg und mit leichtem Sinne geschrieben. Das Formelle ist mit grofser Gewandtheit beherrscht, doch der Inhalt erinnert mehr an Konversations- als Kammermusik.

Das Resultat obiger Untersuchungen besteht in der Erkenntnis, dass die Sonate erst durch Mozart eine feste Gestalt erhielt. Bis

dahin schwankte man zwischen der einen und anderen Form, die teils dem Hauptmotiv einen unverhältnismäfsigen Raum gestattete, teils die Symmetrie der Satzteile beeinträchtigte. Ebenso tritt die Themenbildung aus einem Motive entwickelt, erst durch Mozart's Beispiel in eine bewusste Geistesarbeit. Aus dem einstigen Fugenthema bildeten sich kleine melodische Motive, die aber unter sich nur geringen Zusammenhang hatten. Erst als man aus einem Motive heraus das Thema zu entwickeln verstand, gelangte man zu der einzig richtigen Grundbedingung der Instrumentalmusik, die sie der Gesangsmusik ebenbürtig zur Seite stellte.

Herr Pauer würde sich ein grofses Verdienst erwerben, wenn er in der Veröffentlichung von Sonaten aus jedem Jahrzehnt des 18. Jahrh. von Italienern, Franzosen und Engländern fortfahren wollte. Das british Museum in London bietet die besten Hilfsmittel und Oxford wie Cambridge sind auch reichhaltig in ihren Sammlungen.

Ein historischer Irrtum.

Durch die genaue bibliographische Beschreibung der Drucke von *Willaert*'s und *Archadelt*'s Kompositionen in den Monatsheften Bd. 19 sind wir zugleich zur Kenntnis der eigentümlichen Verlagsverhältnisse der Druckereibesitzer in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelangt, und zwar tritt klar zu Tage, dass die Kompositionen durch Abschriften zuerst ihre Verbreitung fanden und dann auf eigene Faust von den Verlegern gesammelt und herausgegeben wurden ohne Wissen und Benachrichtigung der Komponisten. Das erste Buch Madrigale zu 4 Stimmen von *Archadelt* zeigt uns sogar, dass man bei der Veröffentlichung sehr sorglos verfuhr und ohne Prüfung Kompositionen verschiedener Meister einem einzigen zuschrieb. Das erwähnte Buch Madrigale erschien 1539 schon in erneuerter Auflage, wurde bis zum Jahre 1551 noch sechsmal aufgelegt und hier erst bekennt der Verleger stillschweigend, dass 10 Madrigale gar nicht von Archadelt sind (siehe dort p. 131). Die Ausgaben erschienen meist ohne eine Dedicationsschrift, oder ist eine solche vorhanden, so rührt sie gröfstenteils vom Verleger selbst her.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dagegen werden die Komponisten vorsichtiger und lassen ihre Werke entweder an ihrem Wohnorte mit einem Privilegium geschützt erscheinen, oder nehmen

Urlaub auf einen bis drei Monate, um in Venedig ihre Werke herstellen zu lassen. Solche Urlaubsgesuche sind in den Monatsheften mehrfach mitgeteilt und ist daher die Dedicationsunterschrift mit Venedig lautend nicht immer mafsgebend, dass der Komponist auch seinen Wohnsitz dort hatte. Bei späteren Auflagen fehlt dann regelmäfsig die Dedicationsschrift und sind dieselben wohl meist auf eigenmächtiges Handeln der Verleger zurückzuführen. Trägt aber eine spätere Auflage dennoch eine Dedicationsschrift, so ist sie stets vom Autor von neuem gezeichnet, oder von seinen Erben, resp. Herausgeber.

Diese thatsächlichen Verhältnisse waren uns bisher fremd und wurde gewöhnlich angenommen, dass ein Werk ohne Dedications-Schrift nach des Autors Tode erschien, oder eine erneuete Auflage war. Diese Annahme wird auch im Artikel *Metre Jhan* oder *Jehan,* Monatsh. 18, p. 86 u. 88 über *Jhan Gero* ausgesprochen. Obgleich die bisher bekannten und dort verzeichneten Werke beider Autoren keine Dedications-Schrift tragen, so ist der Schluss doch nicht gerechtfertigt deshalb anzunehmen, dass sie damals bereits verstorben waren, denn da ihre Druckwerke noch in die erste Hälfte des 16. Jahrh. fallen, so wissen wir durch Willaert's und Archadelt's Werke wie wenig Anteil die Komponisten selbst an dem Erscheinen ihrer Werke hatten. *Eitner.*

Christoph Thomas Walliser.

Die kürzlich erschienene Festschrift zur 350jährigen Jubelfeier des Protestantischen Gymnasiums in Strafsburg enthält aus der Feder des Gesanglehrers dieser Anstalt August Bähre einen bemerkenswerten Beitrag über Chr. Th. Walliser. Ein Hinweis auf die mit grofser Hingebung und Gewissenhaftigkeit durchgeführte verdienstvolle Arbeit dürfte an dieser Stelle nicht unwillkommen sein, da kaum anzunehmen ist, dass den Lesern dieser Blätter jene Festschrift zu Gesicht komme.

Christoph Thomas Walliser, dessen Leben und Wirken bisher keine eingehendere Untersuchung zuteil wurde und über welchen biographische Sammelwerke mehrfach ungenaue Angaben, namentlich Verwechslungen mit seinem die gleichen Vornamen führenden Vater und seinem jüngern Bruder Christoph Laurentius, enthalten, ist am 17. April 1568 in Strafsburg geboren und am 27. April 1648 daselbst gestorben. Nachdem er mit 16 Jahren seine Vaterstadt verlassen hatte, um an

verschiedenen Orten Deutschlands, Böhmens, Ungarns, Italiens und der Schweiz Wissenschaften und freien Künste zu studieren, kehrte er 1599 nach Strafsburg zurück. Im folgenden Jahre wurde er Praeceptor classicus an der achten Klasse des protestantischen Gymnasiums, Musicus ordinarius dieser Anstalt nnd der (1621 zur Universität erhobenen) Akademie, sowie Leiter der Kirchenmusik in der Thomaskirche und dem Münster daselbst. Bähre beleuchtet unter Benutzung urkundlicher Quellen des St. Thomas- und des Stadtarchivs nnd, soweit ihm solche erreichbar waren, der Unterrichtswerke nnd Kompositionen Walliser's, die Thätigkeit desselben als Latein- nnd Gesanglehrer, Kirchenchorleiter, geistlicher und weltlicher Tondichter. Auch in ersterer Eigenschaft seiner pädagogischen Tüchtigkeit wegen geschätzt, fand W. neben dem Einerlei eines 34jährigen Schnldienstes in derselben Klasse — seinem Hauptamte, das ihm bis 1634 in erster Reihe den Lebensunterhalt gewährte — im Gesangunterricht, der Leitung der Musikaufführungen in Schule und Kirche nnd der von ihm für diese geschaffenen Tonstücke Befriedigung seines künstlerischen Dranges, Erholung nnd Erhebung des Geistes. „Hier hast Du, Freund der Musen, und der Du sonst mit mir im Schulstaube schwitzest, aufser einem leichten und kurzen Lehrbuche der Kunst des Gesanges, eine Sammlung von Beispielen, in welchen Du sowohl die Jugend und andere lehren nnd bequem unterrichten, als auch Dich selbst, wenn Du von schweren Studien und Arbeiten ermüdet bist, erholen kannst," schreibt er in diesem Sinne im Vorwort seines 1611 in Strafsburg gedrnckten Lehrbuches Musica figuralis, praecepta brevia etc., dessen musikalischer Wert begreiflicherweise hinter dem pädagogischen zurücksteht. Während der Gesangunterricht im ersten Jahrzehnt der Wirksamkeit W.'s am Gymnasium einen erfreulichen Aufschwung nahm, gingen die musikalischen Leistungen der Anstalt in der Folge aus Gründen, die mit der Lehrbefähigung des Musicus ordinarius nichts zn thnn hatten, zurück. In welch hohem Ansehen letzterer fortdauernd stand, beweist n. a. der Umstand, dass man noch zwanzig Jahre nach dem Tode W.'s gelegentlich der Untersuchung der damaligen Unterrichtsmethode des Gesanges am Gymnasium in den Lehrerkreisen desselben der Überzeugung Ausdruck gab: „Da hat es Walliser anders gemacht!" Auch eine volle erspriefsliche Entfaltung seiner Thätigkeit als Leiter der Kirchenmusik wurde durch den Umstand vielfach gehemmt, dass die freiwillige Beteiligung von Chorkräften an den Aufführungen eine sehr geringe, die Zahl wie die Besoldung der angestellten Kirchensänger aber eine ungenügende war. W.'s Choralbearbeitungen, von

denen über hundert im Druck erschienen, kennzeichnet Bähre wie folgt: „Aus ihnen sollte die gebräuchliche Choralmelodie so viel als möglich herausgehört werden, was am leichtesten durch einfachen Satz, Note gegen Note zu erreichen war. W. wählte nicht diesen, sondern den Weg, den auch schon andere Komponisten vor ihm eingeschlagen hatten. Er, der im Einverständnis mit der Kirchenordnung die Motetten aus dem eigentlichen Gottesdienste verbannt wissen wollte, erweiterte durch kanonische und thematische Behandlung der einzelnen Melodiezeilen den Choral der Form nach zur Motette. Nur bei zweien seiner Bearbeitungen erscheint die Choralmelodie zusammenhängend als Cantus firmus; bei allen übrigen werden die Melodiezeilen einzeln in sämtlichen, wenn auch vorwiegend in den beiden äufseren Stimmen verwandt. Durch Melismen, Synkopen, Verlängerungen, Verkürzungen und Wiederholungen sucht W. einzelne Gedanken besonders hervorzuheben. Er verleiht durch geschickte Ausbildung seiner Melodie grofse Beweglichkeit und leichten Fluss, löst sie aber stellenweise so sehr vom Text, dass dieser ihr oft nur die Dienste von Solmisationssilben leistet. Entspricht die Bildung der Melodie auch noch den Gesetzen des guten Gesanges, ihre Verwendung ist von der in der Zeit der Acapella-Musik üblichen schon weit entfernt. Weil nun seine Kirchengesänge ‚auf eine etwas madrigalische Art‘ gesetzt seien, wünscht W., dass ‚ein fein langsamer Takt darin geführt‘, auf den Vortrag eine gewisse Sorgfalt verwendet und die Wiederholung des ersten Teils ‚mit linden Registern adornirt‘ werden möge“. Über die andern kirchlichen Tonwerke W.'s enthält die Schrift einige Ergänzungen und Berichtigungen des bisher Erforschten. Zur Schöpfung weltlicher Chorwerke wurde W. durch die bekanntlich in Strafsburg zu höchster Blüte gelangte „gelehrte Schulkomödie“ veranlasst. Als Musicus ordinarius des Gymnasiums und der Akademie lag es ihm ob, die Chorgesänge für diese dramatischen Aufführungen einzuüben. Auch hier erwuchsen ihm Schwierigkeiten, einen entsprechend zahlreichen und geschulten Chor zusammenzubringen, denn es war, wie er selbst erklärt, „leider dahin gekommen, dass schier niemand der Kirchen und Schulen zu Ehren etwas umsonst thun wollte. Mit was Bitt, Sorg, Mühe und Angst ich solches zuweg bringe“, setzt er hinzu, „ist niemanden besser bewusst als mir selber!“ Seine Chorkompositionen für die Schulkomödien des Strafsburger Gymnasiums — „Oden und Theatergesänge in griechischer und lateinischer Sprache“ — waren, wie W. selbst im Schlussworte seines erwähnten Lehrbuchs schreibt, „trotz der Menge von Geschäften, mit denen er

in seinem Amte beladen und dem Schwanken des Schicksals, welches er zu ertragen hatte," im Jahre 1611 zum Drucke bereit. Obwohl als „intermedia variis emblematibus ornata" den Dramen eingefügt und öffentlich aufgeführt, „harrten sie begierig eines Mäcen oder Gönners," der die Druckkosten getragen hätte. Leider scheinen alle seine Werke dieser Art verloren zu sein. W.'s tondichterische Thätigkeit nach dieser Seite wurde von seinen Strafsburger Zeitgenossen im Geiste jener Tage in gebundener und ungebundener Rede überschwenglich gepriesen und er als „eine Zierde Deutschlands, der erste aller Choragen" u. s. w. gefeiert. Nicht geringeres Lob spendeten die einheimischen gelehrten Kreise den kirchlichen Tonwerken W.'s, „der auf Erden singe wie die Engel im Himmel" u. dergl. m. In grellem Gegensatz zu dieser Anerkennung standen, namentlich in den letzten sechs Jahren seines Wirkens, die äufseren Lebensverhältnisse W.'s. Wiederholt musste ihm der Magistrat und das Thomaskapitel Unterstützungen zuweisen und noch fünf Tage vor seinem Hinscheiden verhandelte man innerhalb des letztern „über die Armuth des mit dem Tode ringenden W." Ein Anschlag des Rektors der Universität forderte die Studenten zu zahlreicher Beteiligung an der Beerdigung „des ausgezeichneten und sehr gelehrten Chr. Th. W., unseres Orpheus und Amphions", auf, welcher dieser Ehre um so würdiger sei, „weil er die Ausübung seiner Kunst immer in Einklang brachte mit der Frömmigkeit, Sittlichkeit, dem Nutzen und erlaubten Vergnügen". — Von W.'s zahlreichen Werken ist im Strafsburger Gymnasium, dessen Bibliothek im Jahre 1860 durch Brand zerstört wurde, keines mehr vorhanden und auch die übrigen Bibliotheken seiner Vaterstadt besitzen nur weniges. Nachforschungen an anderen Orten anzustellen war dem Verfasser leider nicht möglich. Es wäre zu wünschen, dass ihm hierzu Gelegenheit geboten würde und er seine Arbeit, die in der vorliegenden Veröffentlichung aus räumlichen und andern im Wesen der Festschrift begründeten Ursachen Einschränkungen erfahren musste, durch die Ergebnisse solcher Nachforschungen bereichert, Musikerkreisen allgemein zugänglich machen würde.

Strafsburg i. E.

Hermann Ludwig.

Rechnungslegung

über die

Monatshefte für Musikgeschichte

für das Jahr 1887.

Einnahme	1178,87 M
Ausgabe	1254,45 M

Spezialisierung:

a) Einnahme: Mitgliederbeiträge. Darunter an Extrabeiträgen von den Herren Dr. Eichborn 50 Mark und S. A. E. Hagen 5 Mark	839,00 M
Durch die Breitkopf & Härtel'sche Musikalienhandlung	309,00 M
Überschuss aus der Abrechnung von 1886	30,87 M
Summa	1178,87 M
b) Ausgabe: Buchdruck	831,15 M
Papier	152,40 M
Annoncen und Feuerversicherung	19,85 M
Verwaltung, Expedition etc.	251,05 M
Summa	1254,45 M
c) Mehrausgabe	75,58 M

Templin (U.-M.), im Oktober 1888.

Rob. Eitner,
Sekretär der Gesellschaft für Musikforschung.

Mitteilungen.

* Herr Dr. *Boecker* in Fischeln übersendet der Redaktion allerlei historische Notizen, die hier zum allgemeinen Besten einen Platz finden sollen. In der Bibliographie von Eitner, pag. 946 heißt der Autor bei No. 14 (1610) nicht *Guida del Quinto*, sondern dieser Gesang ist von *Giov. Paolo Cima* (eine Quintfuge). Man streiche daher auch pag. 797 den fälschlich zum Autor gemachten *Quinto.* — No. 20 in demselben Werke ist von *Orfeo Vecchi* und befindet sich die Angabe im Bassus. — Bei No. 19 lese man statt Cherubini, „*Cherubin*". — S. 279, 1630: Missae, die nur aus Kyrie und Gloria bestehen, ist *Vintzius* der alleinige Komponist über Motetten von den dort genannten Autoren. Es ist daher kein Sammelwerk. — *Renatus del Melle* unterzeichnet die Dedicationen seiner Werke einmal mit *Rinaldus del Mel* (1581), das andere Mal mit *Rainaldus del Mel* (1585). In der Dedication zu den Sacrae cantiones *Renati del Melle* (1589), wo er sich „Musicus excellentissimi serenissimi utriusque Bavariae Ducis Ernesti, Electoris Coloniensis Eburorum ac Musicea Praefectus" nennt, datirt: Leodio Idibus Octobri 1588, und der Princessin Heroina Renata, Gemahlin des Herzogs Wilhelm von Bayern gewidmet, die eine Lothringerin war, erwähnt Melle, dass ihn die Prinzessin Renata

von Lothringen in Sleistadt (Schlettstadt in Lothringen) aus der Taufe gehoben und ihm ihren Namen gegeben habe. Seine Schwester Maria sei im Dienste der Mutter Renata's erzogen. Die Litanei „De Beata Virgine à 5" hat er auf Ersuchen „Serenissimae Christiernae Reginae Daniae" (Christina von Schweden) komponiert. 1595, im Liber 5. Motectorum 6 et 8 voc., nennt er sich ***Raynaldus del Mel,*** chori ecclesiae cathedralis ac Seminarii Sabinensis (Sabina im Kirchenstaat) Praefectus ab Illmo & Rmo D. Gabriele S. R. E. Cardinale Paleoto Episcopo Sabinensi. Die Dedikation ist unterzeichnet mit „Manliani Calendis Martii". — Wir sind dem Herrn Übersender für seine fleifsigen Forschungen sehr dankbar und bitten dieselben uns auch ferner zukommen zu lassen.

* Ein Herr Dr. ***H. Reimann*** veröffentlicht nun schon zum zweitenmale einen Brief und eine Qnittung Beethoven's an den Grafen Oppersdorf, dem er die C-moll-Sinfonie verkaufte. Das erste Mal vor 9 Jahren in der Schlesischen Zeitung und am 5. Oktober 1888 in Lessmann's Allgem. Musik-Zeitung, Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart, worin er sich beklagt, dass seine Veröffentlichung von den Beethoven-Forschern und Biographen noch völlig unbeachtet geblieben ist. Herrn Dr. Reimann könnte es diesmal wieder so ergehen, denn wer ist imstande alle Musik-Wochenblätter, die doch ganz andere Aufgaben haben, als historische Studien zu betreiben, zu lesen und die vereinzelt auftauchenden in die Geschichte fallenden Notizen zu sammeln? Die Herren scheinen sehr wenig Verständnis für die Aufgaben der verschiedenen Zeitschriften zu besitzen. Den Monatsheften für Musikgeschichte übersenden sie z. B. zur Besprechung die neuesten Lieder nnd Polkas und den Zeitungen für die Gegenwart historische Artikel. Von den Redakteuren aber sollte man erwarten, dass sie solchen Irrungen entgegen treten und den Betreffenden an die richtige Adresse verweisen. Der Sachverhalt obiger Mitteilung ist in Kürze folgender: Graf Oppersdorf bestellte bei Beethoven eine Sinfonie und zahlte gleich 200 Gulden an. In dem undatierten Briefe, den Herr Dr. Reimann in den Januar 1807 oder frühesten in den Dezember 1806 ansetzt, kündigt nun Beethoven dem Grafen an, dass die Sinfonie fertig sei und mit der nächsten Post abgehen könne, wenn der Graf nicht eine andere Bestimmung treffe. Die Sinfonie selbst ist zwar nicht näher bezeichnet, doch da Beethoven den letzten Satz als mit 3 Posaunen und Flautino bezeichnet, „zwar nicht 3 Pauken" fügt er hinzu, „wird aber mehr Lärm als 6 Pauken nnd zwar besseren Lärm machen", und keine andere Sinfonie dieser Zeit im letzten Satze eine derartige Besetzung aufweist als die 5., in Cmoll, so kann er nur diese dem Grafen verkauft haben. Dass Beethoven dieselbe dann noch einmal an einen Verleger verkaufte, ohne vorherige Zustimmung und Erlaubnis des Grafen, ist echt beethovensch. Ein mitgeteilter Brief vom „1. Nov. 1088" (soll 1808 heifsen) an den Grafen, enthält eine Entschuldigung darüber nnd das Versprechen, dass er ihm eine andere dafür schicken werde. Es war die 4. in Bdur, die er ihm dedicierte Die aufserdem noch mitgeteilte Quittung vom 3. Febr. 1807 betrifft die erhaltene Zahlung von 500 Gnld. „für eine Sinfonie". Da Beethoven aber in dem undatierten Briefe dem Grafen mitteilt, dass er für Kopieen 50 Gld. ausgelegt habe, so erhielt er vom Grafen eine Restzahlung von 350 Gld., also Summa 550 Gld. Hiernach ist Thayers Angabe zu verbessern, der nur eine Summe von 350 Gld. Honorar für die Sinfonie ansetzt.

* Die in den Monatsh., pag. 73 aufgeworfene Frage: wie sind die Autorennamen am besten unters Alphabet zu stellen? hat mehrfache Antworten an die

Redaktion hervorgerufen und sind alle darin einig, dass diesem Wirrwarr und der Willkür nur dadurch zu begegnen ist, ohne Ausnahme den Zunamen unters Alphabet zu stellen, ganz gleich wober seine Ableitung stammt. Trägt ein Autor zwei Familiennamen, so kommt der erste unters Alphabet. Hat ein Autor neuerer Zeit seinen vielfach vertretenen Namen noch einen Beinamen gegeben, so ist nur der eigentliche Familienname zu berücksichtigen. Es kämen demnach die Autoren Josquin des Près unter P, Philippe de Monte unter M, Pierre de la Rue unter R, Adrien de la Fage unter F, Charles-Camille Saint-Saëns unter Saëns, D'Alayrac und D'Alembert unter A, Matthias van den Gheyn unter G, Martin van der Bist unter B, Karl Müller-Hartung unter Müller, Karl Schulze-Schwerin unter Schulze. Die Ordnung der Autoren mit gleichen Familiennamen bestimmt der Vorname und nicht wie bei Fétis die Zeitfolge. Die Doppellaute ä, ö und ü sind als ae, oe und ue im Alphabet zu ordnen. I und J sind zu trennen. Wenn diesen Vorschlägen die mafsgebenden Persönlichkeiten, besonders die Herren Bibliothekare zustimmen, so ist eine feste Ordnung gewonnen und jeder Zweifel gehoben.

* Wie bekannt, ist der braunschweigsche Privatbesitz des einstigen Fürstentums Öls durch Erbschaft den Königen von Preufsen zugefallen, resp. dem verstorbenen Kaiser Friedrich. Die in dem dortigen Schlosse befindliche Bibliothek hat man aufgehoben, die seltensten Werke mutmafslich ausgewählt und den Rest von 2335 Nrn. dem Antiquariate von *List & Franke* in *Leipzig* verkauft. Die Bibliothek muss gut dotiert gewesen sein, denn noch bis zum Jahre 1887 finden sich Drucke aus allen nur denkbaren Fächern. Auch das Dargebotene bietet noch manche Seltenheit, besonders selten in solcher Vollständigkeit. Selbst die Musikliteratur ist in praktischen und schriftstellerischen Werken reichlich (im Verhältnis) vertreten und zwar mit Drucken von der ältesten Zeit bis zu Aug. Reifsmann's Fabrikarbeiten. Von besonderem Werte sind die Drucke aus dem 17. Jahrhundert. Hier müssen wir aber den Herren List & Franke den Vorwurf machen, dass ihre Angaben über die vorhandenen Stimmbücher sehr ungenau sind, sogar manchmal ganz fehlen. Solche alte Praktiker sollten doch endlich einmal wissen, was zur Musikbibliographie der praktischen Werke älterer Zeit gehört. So zeigen sie J. R. Ahle's Neu gepflanzter Thüringischer Lustgarten — schon der wiedergegebene Titel ist willkürlich geändert — mit den kurzen Worten an: „2 Teile und Neu gepflanzten Thüring. Lustgarten, Nebengang. (66 verschied. Compos.) Mühlhausen, Hüter, 1657—63. Fol. Hpgt. In 1 Bd. geb.“ mit 90 M an, und die bis jetzt unbekannte „Himmelsüfse Jesus Freude durch schöne Concertlein in 2 Stimmen, nechst (?) dem Basso cont. c. textu. Erffurdt, Dedekind, 1648. 4°. 15 M“ ohne jegliche Stimmenbuchgabe an. Auch bei Briegel's Musikal. Lebensbrunnen ist die Angabe „Viola I fehlt“ ungenau, denn es fehlt auch die Tenorstimme. 9 Stb. müssen es sein, nicht 8. Die Herren müssen sehr billig eingekauft haben, denn solche niedrige Preise für alte Notendrucke sind lange nicht vorgekommen. Es wird den Herren Antiquaren aber auch nichts übrig bleiben, als wieder zu erschwingbaren Preisen zurückzukehren, denn die Preissteigerung hatte eine Höhe erreicht, die es jedem bürgerlich gestellten Manne unmöglich machte daran zu denken, sich eine Bibliothek älterer Musikdrucke anzulegen.

* Lager-Katalog von *Rich. Bertling* in Dresden A, Johannesplatz 3: No. 4. Incunabeln und andere seltene Bücher aus verschiedenen Fächern bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Die Musik ist reich mit seltenen Drucken älterer Zeit vertreten und die Wiedergabe der Titel ist genau, nur wäre zu wünschen, dass

bei selteneren Werken auch der Verleger neben dem Verlagsort sich verzeichnet fände.

* Herr Liepmannssohn versendet wieder einen umfangreichen Musikkatalog (Nr. 71. Berlin W. Charlottenstr. 63). Er enthält sehr wortvolle und viele brauchbare Werke. Die Katalogisierung ist sehr anerkennenswert.

* Man fragt bei der Redaktion an was „Cehell" heifst. In einer Instrumentalpiece von *Henry Purcell* heifst es: Allemande, Sarabande, Cebell. Vielleicht geben uns unsere Freunde in England Antwort darauf.

* Wie heifst der Komponist der holländischen Nationalhymne: *Wien Neerlands bloed?*



* In dem Vorworte zu den „aeltern Musicalien Freibergs" bedarf der erste Satz auf Seite V, Zeile 1—3 folgende Berichtigung: der die Gymnasialbibliothek einer gründlichen Revision und auf ministerielle Verfügung einer teilweisen Neukatalogisierung . . . . . unterzogen hat". Ferner können sich die Worte auf Seite V, Zeile 19 von oben: „Sie lag bis in unsere Tage ziemlich darnieder" aus meinem ganzen Gedankengange nur bis circa 1860 beziehen.

Schwerin. Prof. *O. Kade.*

* Herr Herm. Wohland, Tonkünstler in Berlin S. O. Kotthuserstr. 1, bietet zum Verkaufe an: 1. Bellermann, Mensuralnoten, 2 M. 2. Bellermann, Tonleitern der Griechen, 2 M. 3. Boethius 5 Bücher de Musica, deutsch von Osc. Paul, 5 M. 4. Kircherus, Musurgia universalis, 15 M. — Ferner ist von der Redaktion zu erhalten: Martin Gerbert's Iter alemanicum, deutsch von J. L. K. mit Zusätzen vermehrt. Ulm, Frankfurt und Leipzig. 1767. 8°. 478 S. 5 M franco.

* Die Gesellschaft für Musikforschung hat durch Abstimmung einstimmig beschlossen: 1. über die zweiten 10 Jahrgänge der Monatshefte (1879—1888) ein Gesamtregister herauszugeben. 2. (gegen eine Stimme) den Jahresbeitrag der Mitglieder für 1889 auf 7 M festzusetzen. 3. (gegen zwei Stimmen) den Abonnenten (also den Nichtmitgliedern) zu gestatten, das Register zum Preise von 1 M von der Redaktion zu erwerben, wenn sie bis zum letzten Januar 1889 1 M an die Kasse der Gesellschaft zahlen. 4. den Preis des Registers nach diesem Termine auf 2 M festzusetzen. Der Sekretär *Rob. Eitner.*

* Mit diesem Hefte schliefst der 20. Jahrgang der Monatshefte und ist der neue Jahrgang bei buchhändlerisch bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen. Der Jahresbeitrag für die Mitglieder beträgt diesmal laut Abstimmung 7 M und ist im Laufe des Januar an den gezeichneten Sekretär einzusenden. — Der 17. Jahrg. der Publikation 2. Abteilung des Dodecachord von Glarean, kommt Anfang Januar zur Versendung und beträgt der Subskriptionsbeitrag für die älteren Subskribenten 9 M. Neu eintretende Subskribenten haben anfänglich 15 M zu zahlen.

Templin (U.-M.). *Rob. Eitner.*

* Hierbei: 2 Beilagen: 1. Titel und Register zu den Monatsheften 1888. 2. Schlussbogen zum Buxheimer Orgelbuch. (NB. Sollte das Monatsheft schwerer als 50 g wiegen, dann wird es in 2 Streifbd. versandt.)

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Namen- und Sachregister.

Fehlerverbesserung und Nachträge.

S. 33, Z. 19. Rich. Wagner starb 1883.

S. 108, Z. 17 lies 1579 statt 1879.

S. 113, Z. 9 lies „Pässe 1596—1695".

S. 113, Z. 16 lies „excolant".

S. 115 und 171 zu Goulomy, seit 1853 Prof. und Musikdirekt. der fürstl. Kapelle zu Bückeburg, st. 10. Okt. 1887 ebd. (Mittlg. seiner Tochter.)

S. 117 soll Lambert-Massart heifsen. Siehe auch Näheres unt. Massart S. 129.

S. 123 zu Nr. 7 soll die Jahreszahl 1679 heifsen

S. 155 Nr. 51 füge noch die Jahresz. 1669 hinzu.

S. 115 Gonzalez und S. 133 Val sind ein und dieselbe Person.

S. 133 streiche Walcker und siehe Welcker.

MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

21. JAHRGANG.

1889.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.

LEIPZIG,
BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhalts-Verzeichnis.

Beilagen:

1. Register zu den Hds. in Liegnitz, 2 Bogen.
2. Katalog der Musik-Sammlg. der kgl. öffentl. Bibliothek in Dresden. Von Dr. R. Kade. Bog. 1—8. Fortsetzung folgt.

Ehren- und korrespondierende Mitglieder.

P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz). †
Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett.
Julius Josef Maier, Custos der musik. Abteilg. der Königl. Bibliothek in München. †.

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock.
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg).
Fr. J. Battlogg, Expositus in Gurtis.
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten.
H. Benrath, Redakt. d. Hbg. Korresp, Hamburg.
Rich. Bertling, Verlagsbuchh. u. Antiquariat in Dresden.
Ch. Fr. le Blanc, Kaplan, Everdingen b. Utrecht.
H. Böckeler, Domchordir., Aachen.
Dr. E. Bohn, Organist, Breslau.
P. Bohn in Trier.
Dr. W. Braune, Prof., Giessen.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Theodor Carstenn, Kantor, Elbing.
Prof. Dr. Crecelius, Elberfeld.
C. Danglor, Colmar i. Els.
Dr. Alfr. Dörffel, Leipzig
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Possenhofen in Bayern.
Dr. Im. Faißt, Prof., Stuttgart.
Dr. F. Fraidl, Graz.
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a. M.
Franz Xaver Haberl, Regensburg,
J. Ev. Habert, Organist, Gmunden.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg.
Dr. Rob. Hirschfeld, Wien.
Dr. O. Hostinský, Prag.
Prof. Dr. Otto Kade, Musikdir., Schwerin
Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Berlin. [i. M.
C. A. Klemm, Leipzig.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i. W.
Oswald Koller, Prof. in Kremsier.
O. Kornmüller, Kloster Metten in Nieder-
Dr. Richard Kralik, Wien. [bayern.
Alex. Kraus Sohn, Florenz.
Emil Krause, Hamburg.
Moritz Lentzberg, Lemgo.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Frh. v. Liliencron, Klosterpropst, Schleswig.
Dr. J. Lürken, Wilnsdorf.
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Eduard Maaß, Charlottenburg b. Berlin.
Georg Maske, Oppeln.
Dr. Melde, Prof., Marburg.
Freiherr von Mettingh, Nürnberg.
Therese von Miltitz, Bonn.
Ismar Mühsam, Berlin.
Dr. Hans Müller, Berlin.
Fr. Niecks, Dumfries (Schottland).
F. Curtius Nohl, Duisburg.
M. Notz, Musikdir., Cannstadt i. W.
H. Pardall, Wolfenbüttel.
Albert Quantz, Göttingen.
Ernst Julius Richter, Pastor in Amerika.
Dr. Hugo Riemann, Hamburg.
F. Rödelberg, Dir. d. Cäcil.-Ver., Kaisers-
Paul Runge, Colmar i. Els. [lautern.
G. Schefer, Buchhändler, Berlin.
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe.
D. F. Scheurleer, im Haag.
Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister,
Otto Schmid, Dresden. [Augsburg.
Johannes Schreyer, Dresden.
Jos. Sittard, Hamburg.
F. Z. Skuherský, Direktor, Prag.
F. Simrock, Berlin
Dr. H. Sommer, Prof., Weimar.
Wm. Barclay Squire, London.
Hugo Steinitz, Breslau.
Franz Stieger, Wien.
C. Stiehl, Musikdirektor, Lübeck.
Reinhold Succo, Musikdirektor, Berlin
Wilhelm Tappert, Berlin.
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg in Kärnten.
Joaq. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
W. Jos. v. Wasielewski, Sondershausen.
Ernst Werra, Chordir., Mehrerau.
Jacob Wüst, Stiftskaplan und Chordirkt., Luzern.
Dr. F. Zelle, Berlin.

Rob. Eitner in Templin (U.-M.), Sekretär der Gesellschaft.



MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 1.

Zwanzig Jahre

gemeinsamer Arbeit und gemeinsamen Strebens verdienen wohl eine gegenseitige Beglückwünschung. Nur wenigen Fachblättern ist ein so langes Dasein beschieden. Die Musikgeschichte zählte noch vor zwanzig Jahren ihre Jünger nach Einern, heute kann sie schon nach Zehnern sie veranschlagen. Vor zwanzig Jahren war Musikgeschichte eine fast unbekannte Wissenschaft und wer sein Leben ihr weihte, wurde verlacht oder bemitleidet. Heute hat sie sich eine den übrigen Wissenschaften gleich hohe Stellung erworben; und wenn sie ihren Mann auch noch nicht ernährt — wie man zu sagen pflegt —, so drückt sie ihm doch nicht mehr den Stempel des Sonderlings auf. Den gröfsten Einfluss haben aber die Bestrebungen auf das Bibliothekswesen ausgeübt, nicht nur in der Pflege der alten Werke selbst, als besonders in der Erkenntnis, dass ein genaues Kennen der alten Werke uns erst den Weg erschliefst, die Zeit und ihre Leistungen zu würdigen. Biographie, Kritik und die ganze historische Anschauung gewannen erst festen Boden, als man eine Übersicht über die alten Meisterwerke selbst erlangte. Man kann sagen: die Bibliographie hat uns das Feld erobert. Gleichen Schritt hielt damit die Veröffentlichung von alten Tonwerken. Auch hier hat die bessere Einsicht endlich Raum gewonnen und das Zusammenlesen von allerlei Sächelchen in einen Band für dilettantenhaft erklärt. — Allen Fachgenossen rufen wir aber zu: Lassen Sie uns mit vereinten Kräften und mit Hinten-

ansetzung alles persönlichen Haders das dritte Jahrzehnt der Monatshefte für Musikgeschichte in Angriff nehmen und gemeinsam die Aufgaben der Musikgeschichtsforschung fördern.

Die Familie Düben und die Buxtehude'schen Manuscripte auf der Bibliothek zu Upsala.

Mitgeteilt von **C. Stiehl.**

Über diese Künstlerfamilie, welche der deutschen St. Gertrud-Kirche zu Stockholm zwei verdienstvolle Organisten und der schwedischen Hauptstadt in ununterbrochener Folge vier tüchtige Hofkapellmeister geliefert hat, sind. trotzdem sie in der Tonkunst die Verbindung mit dem deutschen Heimatlande lebhaft aufrecht erhielten, nur unzureichende oder falsche Nachrichten in die Lexika von Gerber und Mendel übergegangen. Authentischen Mitteilungen folgend, möge das Nachstehende daher zur Berichtigung und Ergänzung dienen.

Dem Stammvater der Familie: *Michael Düben*, um 1569 Ratsverwandter zu Lützen, wurde am Himmelfahrtstage des Jahres 1558 ein Sohn geboren. *Andreas*, welcher 1625 am 19. Mai als Organist an der Thomaskirche zu Leipzig mit Tode abging. Der Sohn desselben, gleichfalls *Andreas* mit Vornamen, kam im Jahre 1624 nach Schweden, wurde 1625 Organist an der deutschen Kirche zu Stockholm, später Hoforganist und Königl. Kapellmeister und starb zu Stockholm 1662. Aus seiner Ehe mit Anna Maria Gabrielsdotter, Kammerjungfer der Königin Maria Eleonore, entsprangen zwei Söhne, von welchen der älteste, *Gustaf Düben*, 1647 Hofmusikant, 1663 Organist an der deutschen Kirche und zugleich Kapellmeister in Königl. schwedischen Diensten war. Derselbe starb im Jahre 1690. Sein am 6. August 1659 geborener Sohn *Gustaf* brachte es zu hohen Ehren. Anfänglich Kammerdiener beim Prinzen Karl, dem nachmaligen König Karl XII., später Hofmeister bei einem deutschen Grafen Hohenlohe, folgte er dem Vater als Hofkapellmeister 1690 nach, wurde 1698 nobilisiert, erhielt den Titel eines Hofintendanten. stieg 1712 zum Range eines Hofmarschalls empor und wurde 1718 baronisiert. Derselbe muss in hoher Gunst bei Karl XII. gestanden haben, da er diesen König auf allen seinen Kriegszügen und auch bei Bender begleitete. Der zweite Bruder Gustafs, *Andreas Düben*, geb. 1673, anfänglich Hofkapellist, mit 23 Jahren Hofkapellmeister und als solcher 1707 in den Adelsstand erhoben, Kammerherr 1711, baronisiert 1719,

starb als Hofmarschall am 23. Aug. 1738. Ihm folgte 1719 in dem Amte eines Hofkapellmeisters sein im Jahre 1700 geborner Neffe *Karl Gustaf* (Sohn von Gustaf Düben II) nach, der es vom Kammerpagen Karl XII. bis zur Kammerherrnwürde brachte und 1758, nachdem er 1724 sein Kapellmeisteramt niedergelegt, das Zeitliche segnete. So sehen wir nahezu ein Jahrhundert hindurch das Amt eines Königl. schwedischen Hofkapellmeisters in den Händen der Familie *Düben* und es kann nicht Wunder nehmen, wenn sich bei ihr im Laufe der Jahre eine wertvolle Sammlung von Musikalien zusammengefunden hatte, deren Zersplitterung durch einen Ankauf, resp. durch eine Schenkung an die Bibliothek zu Upsala glücklicherweise vorgebeugt wurde. Auf einer Studienreise nach dem Norden kam mir diese circa 1500 Nummern umfassende Kollektion handschriftlicher Tonwerke von deutschen und italienischen Komponisten, darunter zahlreiche Anonymi, zu Gesicht und habe ich nicht gezögert, über diese von Herrn Vicebibliothekar Dr. *Lagerberg* sorgfältig geordnete Sammlung einen Gesamtkatalog aufzunehmen. Vertreten sind darin fast alle Namen der hervorragendsten Tondichter des 17. und 18. Jahrhunderts; vorzugsweise ist die Vokalmusik berücksichtigt, doch haben auch viele Instrumentalkompositionen Aufnahme gefunden. Beiläufig möge hier noch erwähnt werden, dass sich auf der Universitäts-Bibliothek zu Upsala ein reicher Schatz von seltenen gedruckten Musikalien aus dem 16. und 17. Jahrhundert befindet, welcher meist auf besonderen Befehl des Bischofs Johannes Rudbeck (1586 bis 1619) von dem 1619 zu Wittenberg studierenden *Jonas Columbus*, nachmaligem Direktor musices zu Upsala und Bischof zu Westerås angekauft wurde. Der 1814 von Auriwilius herausgegebene gedruckte „Catalogus Librorum Bibliothecae Academiae Upsalensis" enthält Seite 1011—1040 über diese Sammlung die nötigen Nachweise (siehe den Titel M. f. M. 5, 18). Ein jetzt in den Besitz der Mus. Akademie übergegangener Musikalienschatz der deutschen Kirche zu Stockholm und die Sammlung auf dem Gymnasium zu Westerås entstammen gleichfalls dieser Zeitperiode. — Was mir aber bei meinen im Interesse der älteren lübeckischen Tonsetzer angestellten Nachforschungen die höchste Überraschung abnötigte, war das Auffinden von über hundert, wohl sämtlich der Düben'schen Sammlung entstammenden Manuskripte von der Hand Dietrich Buxtehude's. Je weniger von Vokalkompositionen dieses grofsen Tonmeisters bisher bekannt geworden ist, um so mehr darf dieser Fund auf Interesse in den musikgeschichtlichen Kreisen Anspruch erheben. Die teilweise

beigefügten Jahreszahlen lassen sichere Schlüsse über die Zeit der Entstehung und den Entwickelungsgang des Komponisten zu. Eine Dedikation an den Kapellmeister Gustav Düben um das Jahr 1680, ein Lied auf die Hochzeit des Königs Karl XI. und anderes geben der Vermutung Raum, dass eine enge Verbindung zwischen Buxtehude und der nordischen Hauptstadt Stockholm bestanden und dass sogar möglicherweise der gröfsere Teil von Buxtehude's eigener Bibliothek seinen Weg nach Schweden gefunden hat. Bestärkt wird man in dieser Meinung durch das Vorhandensein von 18 Kompositionen *Franz Tunder*'s, des Schwiegervaters und Vorgängers B.'s, sowie zweier Stücke von *Nathaniel Snittelbach*, eines berühmten lübeckischen Ratmusikers und Violinisten, † 1667. Als ganz besondere Seltenheit dürfte noch der in Upsala aufgefundene, 1678 zu Lübeck in 4⁰ gedruckte Text der ältesten Abendmusik von Buxtehude „die Hochzeit des Lammes" zu bezeichnen sein, auf dem sich von B. eigenhändig verzeichnet findet: „praesentiert 1680", eine Bemerkung, die, unter den obwaltenden Verhältnissen, nur als eine Wiederholung des Werkes im Jahre 1680 zu deuten ist. Die Partitur dieser Komposition hat noch im Jahre 1750 dem damaligen Kantor *Ruetz* in Lübeck vorgelegen, ist aber seitdem verschollen.

Ich muss mir vorbehalten, in einer Monographie an der Hand von Beispielen eingehendere Mitteilungen über die aufgefundenen Werke zu machen und lasse einstweilen nur ein Verzeichnis der Buxtehudeschen und Tunder'schen Manuskripte folgen.

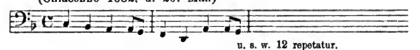
Verzeichnis der auf der Bibliothek zu Upsala befindlichen handschriftlichen Kompositionen von Dietr. Buxtehude.

Partituren in Tabulatur.

Accedite gentes accurite à 5 Voc. u. 4 Instr.
Afferte domino gloriam. 2 Canti u. Bass. 1681. Feb. 26.
*Bedenke Mensch das Ende 3 Voci. 3 Viol. u. Violon und Orgel.
Benedic. anima mea 5 Voc. u. 10 Strom. c. Org.
Canite Jesu nostro. C. C. B. u. 3 Viol.
Cantate domin. novum canticum. 3 Voc. con Organo.
Der Herr ist mit mir. C. A. T. B. 2 Viol. u. Violon.
Domine salvum fac regem. 5 Voci u. 5 Strom.

Die mit * bezeichneten Kompositionen befinden sich auch auf der Lübeck. Stadtbibliothek. Die mit ** bewahrt auch die Handschriftensammlung der Berliner Bibliothek.

Drey schöne Dinge sind. Sop. Solo u. Bass c. 2 Viol. u. Org.
Du edles Hertz. 4 Voc. 5 Viol.
Du Lebensfürst Herr Jesu Christ. S. A. T. B. 5 Instr. u. Org. (Auff Himmelfahrt Christi a 9. ex A ♮.)
Ecce nunc benedicite dominum. A. 2 T. B. 2 Viol. con 4 Rip. e Cont.
Eins bitt ich vom Herrn. Sop. 1. 2. A. T. B. Viol. 1. 2. Flauto 1. 2. Alto, Continuo.
Erhalt uns Herr. Figuraliter. C. A. T. B. 2 Viol. u. Bass.
Erhalt uns Herr. 4 Voc. u. 3 Instr.
Fallax mundus ornat vultus. C. u. 2 Viol. c. Org.
Frohlocket mit Händen. Sop. 1. 2. A. T. B. Viol. 1. 2. Viole 1. 2. Clarin. 1. 2. Cont.
Fürchtet euch nicht. C. u. B. con 3 Viole u. Basso cont.
Gen Himmel zu dem Vater mein. C. solo. Viol. Viol. d. gamb. Org. (Die Festo Ascensionis Christi 1681 3 May scripsi.)
Gott fähret auff. 2 Sopr. u. Bass. 2 Trombetti. 2 Cornetti. 2 Tromboni. Fagott.
Herr auf dich traue ich. C. solo. 2 Viol. u. Cont.
*Herr nun lässest du deinen Diener. Ten. 2 Viol. u. Cont.
Herren wär Gudh. C. A. T. B. 2 Viol. u. Violon.
Ich bin die Auferstehung. B. solo. Viol. 3. Viol. 4. Viole. Fag. Bass.
*Ich habe Lust abzuscheiden. 2 Canti u. Bass. 2 Viol. u. Violon c. Org.
*Ich halte Efs dafür. C. B. Violin. Violetta. Violon (G-moll).
Ich sprach in mein Hertzen. Sopr. c. 3 Viol. u. Fag. c. Org.
Je höher du bist. 2 C. 2 Viol. e Viola c. Org.
Jesu dulcis memoria. 2 C. 3 Instr. c. Org. (Anno 1676 in Junio.)
*Jesu meine Freude. 2 Spr. u. B. c. 2 Viol. e Fag.
**In dulci jubilo. 3 Voci e. 3 Viol.
In te domine speravi. C. A. B.
Jesu meines Lebens Leben. corrigeret. Solo mit Chor. C. c. 8 Instr.
Jesu meines Lebens Leben. C. A. T. B. c. 5 Instr. D-dur.
Kompst du Licht der Heiden. 2 C. c. 5 Instr.
*Lauda Sion. 2. Cant. B. c. 2 Viol. et Cont.
Laudate pueri dominum. 2 C. c. 5 Viol. d. gamb. u. Viola.
(Chiaconne 1682, d. 29. Mai.)



u. s. w. 12 repetatur.

Lobe den Herrn meine Seele. } T. solo. c. 5 Viol.
Löffv a Herran min Sjähl. }

Löffv a Herren min Själ. T. u. 6 Instr.

Mein Gemühte erfreuet sich. C. A. B. c. 4 Viol.

Nimm von uns Herr. C. A. T. B. c. 2 Viol. 2 Violette c. Fag.

*Nun danket alle Gott a 13—16. vel 20. 2 C. A. T. B. Viol. 1. 2. Violon. 2 Cornetti. Fagotto. 2 Trombetti.

Nun lasst uns Gott dank sagen. 4 Voc. c. 2 Viol.

O clemens. Sop. Solo c. Violino (Hautbois) Violetta. 2. Viole u. Cont.

O dulcis Jesu. C. solo u. 2 Viol.

O fröhliche Stunden. C. c. 2 Viol. e Viola.

O Gott, wir danken deiner Güt'. 2 C. A. T. B. con 3 Strom.

O Gottes Stadt. Sop. c. 2 Viol. Viole et Violon. c. Org.

O Jesu mi dulcissime, 2 C. B. 2 Viol. u. Violon.

O Lux beata Trinitas. 2 C. 3 Violini. Violon u. Fag. c. Cont.

Pange lingua gloriosi. 2 C. A. B. 2 Viol. 2 Violette u. Viola. (De augustissimo Sacramento.)

Quemadmodum desiderat. T. 2 Viol. (Chiaconna. Continuo 64 repetatur.)

Salve desiderium. 2 C. B. 2 Viol. Fag. Org.

Salve Jesu Patris. 2 C. c. 2 Viol. c. Cont.

Schaffe in mir Gott. C. solo c. 3 Instr.

Schwinget euch himmelan. 5 Voc. 4 Instr.

Sicut Mosis exaltavit. C. c. 2 Viol. Viol. d. G. u. Org. (1681 d. 26. Febr.)

Surrexit Christus hodie. 3 Voc. 3 Viol. u. Fag.

Walts Gott mein Werk. 4 Voc. 3 Inst.

Welt packe dich. Aria a 6. 2 C. e B. 2 Viol. Violon et Org.

Wär Gott nicht mit uns. 4 Voc. 2 Viol.

Wie schmeckt es so lieblich, C. A. B. 3 Instr.

Wie soll ich dich empfangen. Aria à 6. 2 C. B. 2 Viol. Fag. et Org.

Vokalmusik, in Handschrift ausgeschriebene Chor- und Instrumentalstimmen. Folio.

All solch dein Güt' wir preisen. à 10 vel 20. 5 Voc. e 5 Strom. con 10 in Ripieno.

**Alles was ihr thut. C. A. T. B. 2 Viol. 2 Violen. Bass u. Org. ex G ♮.

An Filius non est. A. T. B. c. 3 Viol. d. G. oder Tromboni con Organo. (Viola d. G. 1 u. 2. 1 : 8tava niedriger.)

Aperite mihi portas justitiae. A. T. B. 2 Viole u. Org. (Dedik.: DNO Christophoro Schneider Helsingör.)
Befiehl dem Engel, dass er komm. Figuraliter. C. A. T. B. c. due vel piu Violini e Violon.
Benedicam dominum in omni tempore. Psalm 34. Motetto a 24 p. 6 Choros.

1. Chor: Doi Violini e Violon.
2. Chor: 4 Clarini, Posaune u. Bombarde.
3. Chor: concert: Doi Sop. Alto. Ten. u. Basso.
4. Chor: Doi Cornetti u. Fagotto.
5. Chor: Tre Tromboni.
6. Chor: S. A. T. B. c. Continuo.

Das new gebohrne Kindelein. C. A. T. B. Viol. 1. 2. Viole 1. 2. Spinett u. Violon c. Org.
**Dixit dominus domino meo. C. solo con 5 Strom. c. Org.
Drey schöne Dinge sind. 3 Sop. c. 2 Viol. Violon u. Fag. c. Org.
Du Frieden-Fürst Herr Jesu Christ. Figuraliter a 8. 2 C. A. T. B. 2 Viol. u. Viol. c. B. cont.
Ecce super montes. a 8. Sopran Aria et Chor. (Dedic.: Gustafo Düben 1680.)
Erfreue dich Erde. 2 C. A. B. 2 Viol. Viol. doi Trombetti e Tympani c. Org.
Gott hilff mir, denn das Wasser geht mir bis an die Seele. a 11 vel 16. Cant. 1. 2. A. T. B. 1. 2. — 5 Strom.
Herr ich lasse dich nicht. B. e doi Viol. Ten. c. 3 Viol. d. G.
Jesu dulcis Memoria. A. T. B. 2 Violini con Cont.

Continuo.

Chiaconna

Je - su dul - cis me mo - ri a 45 Repet.

Jesulein, du Blümlein schön. A. T. B. 2 Viol. Fag. c. Org.
Illustra faciem tuam. C. 1. 2. T. B. c. 3 Strom. e Org. (Ad Faciem Jesu nostri super servum tuum.)
Ist es recht. a 10 vel 20. 2 C. A. T. B. 2 Violini. 2 Viole. Violon. Org.
Jubilate Domino. A. Viol. d. G. e B. cont. ex D ♮.
Klinget für Freuden. Aria a 3 Voc. c. 2 Violini e di piace Ritornelo di 2 Trombetti (sopra la Nozze di Sua Maesta il Re di Svetia) 1680.
Mein Hertz ist bereit. Psalm 57. B. c. 3 Viol. u. Violon c. Org.
*Meine Seele wiltu ruhn. 2 C. B. 2 Viol. u. Violon.

Nun lasst uns Gott den Herrn. Figuraliter. 4 Voci c. 2 Violini u. Violon c. Cont.
Nu lât ofs Gudh wâr Herra.
O wie selig sind die zum Abendmahl kommen. Aria. Ten. B. c. 2 Violini. Violon. Cont.
Quid sunt plagae istae. 2 C. A. T. B. 2 Violini u. Viola c. Cont.
Singet dem Herrn ein neues Lied. C. e Viol. con Org.
Wie soll ich dich empfangen. 2 C. B. 2 Viol. u. Fag. c. Org. (identisch mit der oben angeführten Komposition.)

In Quarto.

Ad latus. Surge amica. 2 C. A. T. B. c. 3 Instr. u. Cont.
Ad ubera portabimini. 2 C. A. T. B. Viol. 1. 2. Viola. Violon. Cont.
Du Friedensfürst. 2 C. B. 2 Viol. 2 Bracci. Fag. c. Org.
Ecce super montes. 2 C. A. T. B. Viol. 1. 2. Viola. Viola 3. Violon. (Pasch: aut per ogni tempo. Ad. Pedes. J. N. J.)
Entweich aus meinen Sinnen. Aria. C. c. 2 Viol. u. B. Cont.
Freuet Euch mit frohen Sachen. (Musik fehlt).
(Einliegend Text zur Abendmusik: Die Hochzeit des Lammes. Lübeck 1678).
Fürwahr Er trug unsere Krankheit a 10 vel 15. 2 C. A. T. B. con la Capella. 2 Viol. 2 Viol. d. G. Violon. Fagott. (nur Partitur.)
Gestreuet mit Bluhmen den Held. A. solo con 5 Strom.
Auffl stimmet die Saiten. Aria. A. 1. 2. Basso u. Cont. (Zwei Hochzeitslieder 1675. Intrada (Auffzug) 2 Trombetti in Sordino 2 Trombone in Sordino.)
*Herr wan ich nur dich hab. C. solo c. 2 Viol. Violon u. Org.
Jesu kom mein Trost und Lachen. ex bmoll. A. T. B. con 4 Viole. Org.
Jesu meines Lebens Leben. Aria ex D. c. 5 Strom. u. Cont.
Klinget mit Freuden ihr klaren Klarinnen. Aria. C. C. B. con doi Ritornelli. Org. (In festo Circummissiones. 1. u. 2. Trombe eingelegt.)
Kyrie Eleison. Missa a 5 alla brevis c. Org.
Sicut modo geniti infantes. A. T. B. 2 Viol. Viola u. Cont.
Was mich auff dieser Welt. Aria C. 2 Viol. c. Cont.
Wenn ich Herr Jesu habe dich. Aria ex E. A. c. 2 Viol. u. Cont.

Tunder, Franz.

Partitur in Tabulatur.

Ach Herr lass dein lieb Engelein. C. c. 4 Viole.
An Wasserflüssen Babylons. C. c. 4 Viol.

Da mihi domine. B. con 5 Viol.
Ein feste Burg. 2 C. T. B. 2 Violini. 4 Viole. Org.
Herr! Nun lassestu deinen Diener. 2 B. 5 Viole. Org.
Nisi dominus aedificaverit. 2 C. B. 2 Violini. Org. (1664).
Nisi dominus aedificaverit. 5 Voc. e 5 Viole c. Org.
O Jesu dulcissimae. B. solo c. 2 Viol. et Org.

Handschriftl. Orchester und Chorstimmen.

Dominus illuminatis mea. 5 Voc. 2 Viol. c. Org.
Ein kleines Kindlein ist uns heut geboren. Aria. C. solo c. 5 Instr. u. Bass. cont. e Tabulatura.
Hilff mir Gottes Güte preisen. 6 Voc. u. 6 Instr. c. Tabul.
Hosianna dem Sohne. 5 Voc. Viol. 1. 2 c. Org.
Salve coelestis Pater. B. solo c. Violino u. Cembalo e Organo.
Salve mi Jesu. Contra-Alto u. 5 Viol. con Tabul.
Streuet mit Palmen. Aria a 10. 5 Voc. Viol. 1. 2. Viola 1. 2. Org. (Palmarum.)
Super flumina Babylonis. (Choralmel.: An Wasserflüssen.) C. solo. c. 5 Viole e Cont.
Wachet auff rufft uns die Stimme. (Nach dem Cantus firmus.) C. solo u. 3 Violini. Cont. u. Tabul. 1664.)
Wend ab deinen Zorn lieber Herr. 6 Voc. 6 Instr.

Buxtehude, Dietr.

Instrumentalmusik. Handschriftlich (Folio).

Sonata ex F. 2 Violini. Viol. d. G. c. Organo.
Sonata. Violon. Viol. d. G. c. B. cont.
Sonata ex B. con le suite (Allem. Cour. Sarab. Gigue). Violon. Viol. d. G. c. Org.
Sonata a 2. Violon. Viol. d. G. Cont.
Sonata a 3. Violon 1. 2. Viol. d. G. Cont.
Sonata a 3. " " " " " " " ex G. ♮.
Sonata a doi Violini (nur Continuus vorhanden).

Ein wenig bekanntes Lautenwerk.

Mit Musikbeilage.

Durch einen glücklichen Zufall gelangte ich kürzlich in Besitz eines Lautentabulaturwerkes

CABINET
Der
LAUTEN,

In welchen zu finden 12 neue Partien, | aus unterschiedenen Tonen und neuester Manier so aniezo ge- | bräuchlich, welche bestehen in | Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen,| Gavotten, Menuetten, Boureen, Chagonen, Passagalien, Ou- | verturen, Rondeau sambt Echo. | Denen Liebhabern zu einer Distraction | an das Licht gegeben | von |

PHILIPP FRANZ LE SAGE de RICHEE
Im Jahr 1695.

Ein Exemplar davon befindet sich auf der Berliner Bibliothek, ist aber noch nicht beschrieben worden. Das Werk enthält auf 37 in Kupferstich sehr sauber ausgeführten Querfolioseiten mit hübschen Schlussvignetten 98 Kompositionen der oben verzeichneten Titel (aber auch mehrere Arien [eine mit Double], eine Canarie, eine Pastorelle anglese und eine Trauermusik [Tombeau] zum Andenken einer bayerischen Kurfürstin) in 12 Suiten geordnet, sämtlich laut Spezialüberschrift vom Herausgeber selbst herrührend bis auf eine „Courante extraordinaire" des in der Vorrede an den Leser als „ietziger Printz aller Künstler in diesem Saiten-Spiel" bezeichneten Grafen Logi (nach Fétis richtiger Losi oder Losy, geb 1638, gest. in Prag 1721; derselbe konzertierte in Leipzig als Lautenist um die Wette mit Kuhnau [Klavier] und Hebenstreit [Pantaleon]). Fétis kennt Lesage de Richée nicht, lässt sogar — gewiss weil ihm sein Werk unerreichbar geblieben — in dem Artikel Kropffganſs, für welchen er Walther's biographische Notiz benutzte, bei Aufzählung der Lehrer des Johann Kropffganſs seinen Namen weg. Walther berichtet unter Riche (sic) nur, dass derselbe zwölf Partien in Folio oblongo unter dem Titul „Cabinet der Lauten" ohne Jahrzahl (!) herausgegeben; vielleicht sah Walther das Werk nicht selbst oder aber es sind Exemplare ohne die Jahreszahl ausgegeben worden. Denn dass das mir vorliegende Werk (trotz des [nichts beweisenden] Zusatzes „neue" Partien kein Opus 2 ist, geht deutlich aus der Vorrede an den Leser hervor, welche dasselbe ausdrücklich als „Frühling" bezeichnet, denn er hofft einen „annehmlichen Sommer" und „fruchtbaren Herbst" ...n lassen zu können; auch von einer neuen Auflage ist nirgends ...zeichen. Aus Walther's Artikel Kropffganſs erfahren wir, dass Ach H Franz le Sage de Riche (so schreibt er ihn konsequent) „vor An Was 30 Jahren" (d. h. da Walthers Lexikon 1732 erschien, etwa

1695) Lehrer des Johann Kropffganſs gewesen. Als weitere berühmte Lautenisten der Zeit und Lehrer des Kropffganſs nennt Walther in demselben Artikel den Vater Johann Kaspar Kropffganſs in Ziegenrück, Schuchart und Meley in Leipzig und Sylvius Leopold Weiſs in Breslau; auch des Kropffganſs 3 Kinder wurden berühmte Lautenisten. Des Lesage Vorrede macht uns mit weiteren Lautenmeistern bekannt, nämlich den Franzosen Du Faut, Gautier (der letztere vermutlich einer der von Oskar Fleischer in der Vierteljahrsschrift f. M.-W. 1886, 1—2 nachgewiesenen [Gaultier]) und Mouton (von dem sonst auſser bei Baron keine Spur zu finden); auch der Freiherr Johann Baptist von Neidhardt, dem das Werk gewidmet ist, wird als Meister der Laute bezeichnet. Die Widmung lautet:

„Dem Hoch-Wohlgebohrnen Herren, Herren Johann Baptist, Frey-Herrn von Neidhardt, auf Spattenbrunn, Leopoldstein und Kricben, Röm. Kayserl. Mayt. Rath, Vice-Cammer-Praesidenten im Herzogthum Schlesien, wie auch Königl. Mann und Landes-Eltesten, des Fürstenthums Breslau und Neumarckischen Weichbildes, Meinem Gnädigen Herren.

Gnädiger Herr,

Ewr. Freyherrlichen Genaden Hochverständigem Urtheil würde ich nimmermehr diese meine Arbeit unterwerffen, wenn mich nicht die hohe Güttigkeit, mit welcher sie theils von diesen meinen Blumen selbst zu beschauen, Theils auch wohl mit eigener geschickter Hand anzurühren gewürdiget, auff das kräfftigste angefrischt. Ew. Genaden sind, so ich anders so frey reden darff, unter andern vortreflichen Eigenschafften, die allhier anzuführen mehr einer Schmeichel-Rede, als Zuschrifft ähnlich scheinen würde, Meister der Lauten und können also am besten urtheilen, ob diese meine Früchte sich an das Licht wagen dürffen. Ich weiss zwar wohl, daſs dero Genade und Leutseeligkeit gegen dero Diener so groſs ist, daſs Sie mit diesen geringschätzigen Zeilen unmöglich auſszudrucken; ich weiss aber auch dabey, daſs man selbiger nicht missbrauchen, sondern Sie in gebührender Ehr, Furcht und Hochachtung halten sol. Ich meines Theils muſs in der Wahrheit gestehen, daſs das Neidhardtische allenthalben berühmte Kleeblatt vor mich hier in Bresslau ein rechter Glücks-Fund gewesen und daſs mein Unstern von den Strahlen, so aus Ew. Genaden unvergleichlicher Sanftmuth gegen mich hervorgeschimmert, völlig verdunckelt worden. Derowegen werde ich verhoffentlich nicht sündigen, wenn ich dieses schlechte Zeichen meines danckbaren Gemüthes vor Ew.

Gnaden Füsse werffe und mir selbst dabey das sonderbare Glücke ausbitte, dafs ich mich jederzeit nennen möge Ew. Freyherrl. Genaden gehorsamen Knecht

PHILIPP FRANTZ Le SAGE de Richée."

Wir ersehen daraus, dass Le Sage — der Zusatz de Richée ist kleingedruckt, desgleichen steht über vielen einzelnen Kompositionen Lesage (sic) ausgeschrieben, während der Vorname mit P (= Philipp, dieser war also der Rufname) und die Bezeichnung der Abstammung [wohl Geburtsort] mit d. R. abgekürzt ist — beim Freiherrn von Neidhardt angestellt war; der angedeutete Unstern dürfte darauf hinweisen, dafs Lesage Refugié war. Ein Druckort und Verleger ist nicht angegeben (Breslau?); vielleicht vermag aber das Wasserzeichen des Papieres (aufgehängtes Posthorn im Wappenschild mit Helmkrone) Kundigen denselben zu verraten. Ich muss allerdings bemerken, dass meinem Exemplar ein in der „Instruction" erwähnter ‚Kupfertitul mit einer die Laute spielenden Musica' fehlt, der vielleicht weiteren Aufschluss geben könnte (man müsste darauf das Berliner Exemplar vergleichen).

Die Vorrede lautet:

„Geehrter Leser! Was du in meinem Cabinet sehen wirst, ist nach den Grund-Regeln der berühmtesten Meister Messieurs Du Faut(,) Gautier und Mouton eingerichtet, welchen letzteren ich selber gehöret, auch das Glück gehabt sein Lehrling zu sein und dannenhero desto leichter etwas an den Tag geben können, was sonder eitlen Ruhm zu melden, ihren Lehr-Sätzen einiger massen beykommet; Es ist hier nichts frembdes, ausser einer einzigen Courante des unvergleichlichen Graff Logi, welcher ietziger Zeit der Printz aller Künstler in diesem Saiten-Spiel zu nennen ist; Er braucht meines geringen Lobes nicht, doch hab ich durch dieses hohen Geistes reiffe Gedanken meinen etwas zarten Früchten gleichsam einen neuen Zierath umbgeben und meinen Lilien seinen Purpur beyfügen wollen. Viel weniger suche ich selbst hierdurch eitlen Ruhm zu erwerben, dieses aber wil ich einem verständigen Liebhaber wol versichern, dass er hier neben einer ungezwungenen Application eine nicht übel eingerichtete Hand und eine deutliche Manier solche auszuführen finden wird, an welchem Stücke, wie geringe es auch von etlichen Unerfahrenen wil gehalten werden, wohl das meiste gelegen, indem ohne dieselbe unmöglich etwas rechtschaffen anzubringen; künfftig folget eine Unterrichtung von dem General-Bass, wie selbiger auff der Laute zu tractiren, welcher meines

Wissens nach von niemanden an Tag gegeben worden, und wo dieser Frühling mit diesen Blumen den Liebhabern einige Anmuth erwecket, So dürfften vielleicht sich auf Selbigen künftig ein annehmlicher Sommer mit reichen Erndten, und ein fruchtbarer Herbst mit etwas ungemeinen Früchten darstellen. Lebe wohl, Geehrter Leser, und dencke dafs leicht sey etwas zu tadeln, schwer aber, das Getadelte zu verbessern, oder etwas eigenes auss freyem und ungezwungenem Gemüthe zu ersinnen."

(Schlussvignette: Blumenkorb in Holzschnitt.)

Das vierte Blatt (diese vier sind den 37 paginierten — die nur auf einer Seite bedruckt sind — vorausgeschickt) bringt eine nicht mit Typen gesetzte sondern gestochene

„Instruction,
Wie sich Incipienten
so der eigentlichen Application nicht erfahren,
zu verhalten haben.

(1.) Muss der kleine Finger der rechten Hand nicht hinter, sondern vor den Steg gesetzet werden. (2) Muss der Daumen wohl aufgestrecket gegen den Stern der Lauten sich halten, damit die Finger nicht über sondern unter demselben weg in die hole Hand hinein spilen können; und wenn ein Chor damit geschlagen, er alsdann auf den folgenden liegen bleibe. (3.) Das fünfte Chor wird ordinariè mit dem Daumen geschlagen, wofern nicht eine andere Stimme, so tiffer fällt zugegen ist; bey welcher hernach nicht allein das 5te, sondern auch bisweilen das 6te vor einen Discant gebraucht wird, als hier zu sehen: (s. Beispiel 1). (4.) Ein Punkt unter einem Buchstaben a bedeutet den ersten Finger, und wo keiner ist, den andern, als (Beisp. 2). (5.) Diejenigen Buchstaben, so mit einander zugleich geschlagen werden, werden mit einem Strichel zusammengezogen, als (Beisp. 3), die aber so zertheilet, werden also geschieden: (Beisp. 4). (6). Ein gerader Strich unter einem Buchstaben bedeutet den Daumen: (Beisp. 5). Wenn aber ein langer Strich darunter steht, bedeutet es, dass die Finger der linken Hand unvermeidlich müssen liegen bleiben (Beisp. 6), Ursache ist, wenn solche aufgehoben werden, können die Stimmen nicht vol ausklingen und müssen also unfehlbar dissonieren. Denn gleichwie auf einem Clavier oder Orgel, wenn man die Ligaturen ordentlich resolviren und zu einem gutten Effect bringen wil, die Stimmen nur solange klingen, als man die Finger auf dem Clavier liegen lässet; eben also muss auch dis auf der Lauten beobachtet werden, ausser welchen sonsten alles nichts

nütze ist. (7.) Ein Triller wird also gezeichnet: (Beisp. 7), wobey zu behalten, dafs er nicht mufs gerissen, sondern anfänglich langsam hernach aber allezeit immer geschwinder geschlagen werden. (8.) Ein Fall stehet also: (Beisp. 8). (9.) Ein Abzug anf folgende Manier (Beisp. 9). (10.) Wann ein Strichel unter zwey Bnchstaben steht, wie in vorhergehender Cadentz, so mnss solche mit dem ersten Finger der rechten Hand über zwey Chor gestreiffet werden: So aber der Finger der lincken Hand überlegen muss, steht es also (Beisp. 10) und wird mit dem ersten Finger der rechten Hand über alle Säiten gestreifft. Hingegen wann zwey Streiffe sind, muss der erste mit dem Finger, der zweite mit dem Daumen geschehen, als: (Beisp. 11). (11.) Den Streiff hinunter muss der Daumen biss auf die letzte Säiten verrichten, welche der andere Finger der rechten Hand jenem entgegen schlägt. (12.) Wann man überlegen sol, wird es also gezeichnet: (Beisp. 12). (13.) Die lincke Hand muss recht hohl stehen und die Finger wohl auseinander in einer schönen Positur gesetzet werden; Wie auf dem Kupfer-Titul an der Musica zu sehen. (14.) Der Daumen an der lincken Hand muss auch niemahlen über den halben Lauten Halss hinübergehen, damit man allerorten mit den Fingern wol rücken kan. (15.) Endlich ist noch zu observieren, dass man die Lauten gelinde und nicht rauh angreiffe, dann sonsten verliehret sie ihre Graçe und ist mehr einem raspeln als Lautenspielen zn vergleichen."

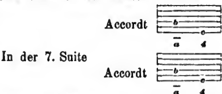
Der Schlüssel für die Dechiffrierung der Notierungen ist folgender.

Die sechs Linien stellen die sechs Griffsaiten der Laute vor und zwar mit der im 17.—18. Jahrhundert häufigsten Stimmung A d f a d' f' und für die fünf Basschorden G F E D C. Die Griffbezeichnung ist die französische, d. h. auf jeder Saite bezeichnen die Buchstaben a b c d e f g h i k l beginnend mit der leeren Saite eine aufsteigende chromatische Skala bis zur kleinen Septime. Von den Basschorden wird die höchste gelegentlich anch noch durch Griffe verkürzt (!); sie wird leer durch a unter der untersten Linie und verkürzt mit den ebenso frei nnter den Linien stehenden entsprechenden Buchstaben gefordert (z. B. ist d = B). Die zweite Basschorde (F) wird durch $\overline{a}$, die dritte (E) durch $\overline{\overline{a}}$, die vierte (D) durch $\overline{\overline{\overline{a}}}$, die fünfte (C) dnrch die Zahl 4 gefordert (anstatt $\overline{\overline{\overline{\overline{a}}}}$ oder aber darum, weil ursprünglich nnr 4 Basschorden waren). Mehrere Male fordert aber Lesage eine Scordatura, eine abweichende Stimmnng, am einfachsten

in der achten Suite S. 22; er setzt nämlich vor die Überschrift die Anweisung:

Accordt

d. h. die fünfte Saite (von oben) soll einen halben Ton höher (in es statt d) gestimmt werden, sodass die dritte Basschorde zu ihr im Oktavverhältnis steht, also so, dass ihr erster Halbton (b) die Oktave der dritten Basschorde (klein e) giebt. In der 6. Suite (S. 16) fordert er für die vierte Griffsaite die Stimmung in e, sodass ihr erster Halbton (b) die Oktave der zweiten Basschorde F bildet, und für die sechste Griffsaite die Stimmung in B, sodass ihr zweiter Halbton (c) die Oktave der fünften Basschorde bildet:



d. h. die vierte Saite steht in e statt f und die sechste in B statt A. Überall aber ist sonst die Stimmung der 5 Basschorden entsprechend der Tonartvorzeichnung ohne Vorschrift vorausgesetzt (d. h. also für Cmoll 3. Basschorde Es statt E, für Fismoll 1., 2. und 4. Basschorde Gis Fis Cis statt G F C u. s. f.)

Die Bezeichnungen der Tonarten der Suiten sind zum Teil solche nach Kirchentönen, zum Teil moderne: 1) D primi toni, 2) Sexti toni, 3) Tertii toni, 4) A dure (!), 5) Fis (!), 6) B♮, 7) D septimi toni, 8) Fmol, 9) Bmol, 10) Gm di 2 di toni, 11) nicht bezeichnet, steht in Gmoil, 12) C bemol.

Als Beispiel der Schreibweise Lesage's folgt in der Beilage die Schlussnummer, eine ziemlich ausgeführte Passacaglia in Cmoll, die zwar einige harmonische Absonderlichkeiten enthält, im ganzen aber von einem höchst charakteristischen Pathos, von gesundem, kräftigem Ausdruck ist. Dass Lesage bei seinen Zeitgenossen sehr geschätzt war, geht aus Barons Urteil (Untersuchung des Instrumentes der Lauten [1727] S. 3) hervor: „Einem jeden, der nur ein wenig von unserm Instrument Wissenschaft gehabt, wird nicht unbekannt sein, was Mouton, Gallot, Gautier, St. Luc, Philipp Franz le Sage de Richée etc. in Ansehung dessen bewährt haben, und ob sie auch noch so grofsen Fleifs aufgewendet, so haben sie doch weiter nichts gethan, als dass sie der

Welt teils in Kupfer gestochene, teils geschriebene Stücke nach ihrem französischem Geschmack mitgeteilt" u. s. w. Was übrigens Baron S. 87 ausführlicher über die Satzweise der Franzosen für Laute sagt, ist für Lesage nur teilweise zutreffend, sodass seine Sachen wohl zu denjenigen zu rechnen sein dürften, welche „ziemlich wohlgesetzt seyen".

Mitteilungen.

* Die Dresdener Kapellmeisterstelle 1580. In den Monatsh. 9, 256 wurde von Herrn Prof. Dr. Otto Kade ein Aktenstück mitgeteilt, welches der sächsische Musikus und Bassist *Bartholomäus von Feldt* (Felder, nicht Fuldt, wie dort zu lesen ist) an den Kurfürsten August zu Sachsen am 19. Jan. 1580 gerichtet hat und worin der „Niederländer *Antonius Josquinus*" für den durch Scandellus Tod erledigten Kapellmeisterposten in Dresden empfohlen wird. Dieser „*Josquinus*" ist kein anderer als *Anton Gofzwin* (Antonius Goswinns), von dem Orlandns Lassus*) in einem Schreiben an den genannten Kurfürsten vom 13. Febr. 1580 sagt (m. vgl. auch La Mara, Musikerbriefe 1, 23), dass er sich „auf sein lebenlang zu hertzog Ernsten, bischofen zn Freisingen, für einen capellmeister habe bestellen lassen", also den Kapellmeisterposten in Dresden nicht annehmen könne. Feldt war kurz vorher in München gewesen und hatte dort Gofzwin kennen gelernt; er muss den Namen selbst nie geschrieben gesehen haben, da er aus Gofzwin einen Josquin machen konnte. Wir erhalten aber dadurch zugleich Kunde, wie man damals den Namen Gofzwin aussprach. Ein Irrtum ist hierbei ausgeschlossen, denn alles was Feldt über Josqnin sagt, passt auf Gofzwin. — Auch der Cantor *Georg Otto* zu Salza, aus Torgau gebürtig, dies sei hier gleich mit erwähnt, meldete sich 1580 zu dem erledigten Kapellmeisterposten, jedoch wurde ihm am 14. Juni desselben Jahres mitgeteilt, dass Kurf. August bereits mit einem anderen**) in Unterhandlung stehe (K. S. Hpt. St. Archiv, Cop. 456, 410): zehn Thaler für überschickte Motetten waren beigefügt. Schon 1574 hatte Otto um eine Stelle in der Dresdener Hofkantorei angehalten (ebenda: Cop. 384, 222b), indem er ebenfalls eigene Kompositionen mit überschickte. Als er starb („unlängst vor dem 11. Jan. 1619", ebendort: III, 24. fol. 2, No. 13, Bl. 203) war er Kapellmeister des Landgrafen Moritz zu Hessen.

Dresden. Dr. Th. Distel.

* *Jean Pieters Sweelinck*: Hodie Christns natus est, 5 voc. c. Bc. Partitur-Ausgabe veranstaltet (in modernen Schlüsseln und Klavierauszug) von der „Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis" No. 15. Part. 1,50. Stim. 0,50 M. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Der Tonsatz ist aus den Cantiones sacrae, Antv. 1619 entnommen und einer der besten der ganzen Sammlung. Die freudige Stim-

---

*) M. vgl. über ihn auch Buchner: Geschichte von Bayern VII, 1, 1847, S. 265.

**) Von 1581—1585 bekleidete dieses Amt Giovanni Battista Pinelli de Gerardis (m. vgl. Mitteilungen des K. S. Vereins für Erforschnng etc. XX, 56), alsdann bewarb sich Leonhard Lechner um die Stelle, sie wurde jedoch unterm 10. März 1587 an Georg Forster verliehen (ebenda S. 59).

mung, der Jubel des „Noe, Noe, Alleluja!" ist in echt Händel'scher Weise ausgedrückt und selbst der dramatische Eindruck ist durch die mehrfach wiederkehrende Solostelle „Hodie, hodie", welcher der Chor antwortet, vertreten. Durch die Teilung in zwei Abschnitte, von denen der zweite das „Gloria in excelsis Deo" umfasst und die eigentliche Jubelstimmung zum Ausdrucke bringt, erhält der Tonsatz auch ein formelles Gewand, welches zur Erhöhung des Eindrucks wesentlich beiträgt.

* Die 3. Lieferung des Kataloges der Bologner Musikbibliothek umfasst die Abteilungen: Biographie und Lexica, Instrumente und ihre Fabrikation, Briefe von Musikern (Drucke und Autographe), Bibliographie und Kataloge, Miscellanea, Über den gregorianischen Gesang, Tractate über Musik (Theorie) und reicht bis Seite 192.

* Esposizione internazionale di Musica in *Bologna* 1888. *Catalogo ufficiale* Parma, L Battei. 8°. 143 S. und bis S. 169 ein wenig geordnetes Register. Es ist wohl das erste Mal, dass gedruckte und geschriebene, alte und neue Kompositionen und musikliterarische Werke öffentlich ausgestellt werden. Die Werke befanden sich in Glaskasten, waren aufgeschlagen und der Katalog sagte was man sah. Für den Kenner gewiss sehr interessant, für den Laien eine schnell befriedigte Neugier. Italien und Deutschland allein haben die 53 grofsen Glaskasten mit alten seltenen Werken gefüllt. Nur an der Instrumentenausstellung hat sich noch Brüssel und der Fürst Tagore in Calcutta beteiligt, dagegen in der Abteilung „Neue Musik" war die Beteiligung eine allgemeine. Für den Bibliographen ist schon der Katalog der ersten Abteilung (a te Musik und Instrumente) von grofsem Wert und man findet dort Werke und Bibliotheken verzeichnet, von denen man nie etwas gehört hat. Überraschend reichhaltig ist ferner die Instrumentensammlung, nur bietet hier der Katalog oft nicht mehr wie den Namen des Instrumentes und das ist für den Lesenden zu wenig; dennoch giebt er die Gewissheit wie zahlreich sich alte Instrumente erhalten haben. Der Graf L. Manzoni in Bologna z. B. stellte ein Spinett von Alessandro Pasi Modenese 1490 aus. Das auf S. 34 im Kataloge angezeigte Violoncello von Pietro di Dardeli, wird bezeichnet mit „aus dem Anfange des 16. Jahrh." Besitzer Nob. Cav. Giulio Marenzi in Bergamo. Dies kann nur eine Gambe sein, denn das Violoncello trat erst im 17. Jahrh. auf.

* *Hermann Ludwig (von Jan)* hat soeben ein historisches Werk über die Stadt Strafsburg i/Els. veröffentlicht (Stuttgart, Fr. Frommann's Verlag, 1888. 8°. XII und 348 Seiten. Von S. 201 ab Anmerkg. und Belege, resp. Dokumente). In dem aufserordentlich fleifsig gearbeiteten Werke wird auch der Musik gedacht, deren Pflege in Strafsburg, der Pfeifer-Bruderschaft, der Gesellschaft der Meistersänger, der Oper und einige Tonkünstler des 18 Jahrh. namentlich erwähnt. Besonders hat der Herr Verfasser die sociale Stellung der Musiker einer sorgsamen Prüfung unterzogen und giebt uns ein treues Bild der einstigen Stellung, die sie in der Gesellschaft einnahmen.

* Katalog No. 1 von G. Hess in München, Arcostr. 1. Enthält unter No. 106 20 ältere theoretische Werke von Arixtoxenes (ed. ab Gogavino 1562) Des-Cartes: Musica 1650, Heyden 1532, Rhau: Enchiridion 1531, ferner Psalmenbücher und mehrere seltene Werke in romanischer Sprache von Frizzoni: Canzonen und von Martinus: Philomela.

* Ratgeber für Pfleger und Freunde der Musik. Verfasst von E Elfsner. Löban in Sachsen, G. Elfsner. (1888.) Kl. 8°. 160 S. Ein theoretisch-biographisches Nachschlagebuch im kleinsten Stil, welches nicht mehr als das Allbekannte

giebt, oft in veralteter Form. Dass neuere Komponisten auch sterben können, darauf scheint der Herr Verfasser gar nicht gokommen zu sein, denn alle, die in den letzten 10 Jahren verstorben sind, blühen hier noch in voller Gesundheit.

Anzeige der Druckwerke der Gesellschaft für Musikforschung.

1. **Monatshefte für Musikgeschichte.** Ältere Jahrgänge zum Teil noch auf Lager. Ein kompletes Exemplar teils gebunden, teils broch. Jahrg. 1—20. Preis 100 M.

Im Einzeldruck sind noch vorrätig: Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Mit einem alphabetisch geordneten Inhaltsanzeiger der Komponisten und ihrer Werke. Pr. 3 M. (Nachträge im 9. Jahrg. der Monatshefte.) Ein Nachschlagebuch für den Historiker wie Musikalienhändler.

Arnolt Schlick: 1. Spiegel der Orgelmacher. 1511. Pr. 1,50 M. 2. Tabulaturen uff die orgeln und lauten. 1512. Pr. 1,50 M.

Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrh. in Wort. Melodie und mehrstimmigem Tonsatz, 1 Bd. Die Quodlibet, Spiel-, Tanz- und Trinklieder. Pr. 3 M. 2. Bd. Hdss. des Münchener und Berliner Liederbuchs. Pr. 5 M.

2 Verlagskataloge von Aless. Vincenti in Venedig. 1619 u. 1649. Pr. 2 M.

Staden's Singspiel Seelewig von 1644. Partitur. Pr. 2 M.

Kataloge der Bibliotheken: Joachimsthal. 3 M. — Universitäts-Bibl. in Göttingen. 2 M. — Augsburg. 5 M.

Bücherverzeichnis der Musik-Literatur aus den Jahren 1839—1846. Pr. 2 M.

Register zu den ersten 10 Jahrg. der Monatshefte. Pr. 2 M.

2. **Publikation** älterer praktischer und theoretischer Musikwerke auf Subskription. Zum Ladenpreis beim Einzelverkauf:

Johann Ott's Liederbuch von 1544. Einleitung, Biographieen, Texte und Melodieen in allen Lesarten. Pr. 5 M.

P. Anselm Schubiger: Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das außerliturgische Lied und die Instrumental-Musik des Mittelalters. Mit zahlreichen Musikbeilagen. Pr. 6 M.

Johann Walther: Wittenbergisch geistlich Gesangbuch von 1524 zu 3, 4 und 5 Stimmen. Pr. 6 M.

Virdung: Musica getutscht (gedeutscht). Basel 1511. Umdruck. Pr. 5 M.

Praetorius, Syntagma, Band II, 1618. Von den Instrumenten. Mit Abbildg. Neudruck. Pr. 10 M.

Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrh. 1. Teil: Caccini. Gagliano. Monteverdi. Pr. 20 M. — 2. Teil: Cavalli und Cesti. Pr. 20 M. — 3. Teil: Lully und Scarlatti. Pr. 20 M.

Hassler's Lustgarten von 1601, in kleiner Partitur. Pr. 10 M.

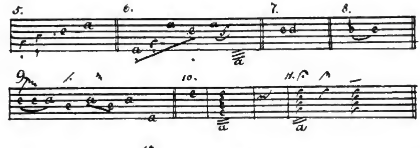
Glarean's Dodecachord, deutsch von P. Bohn. Vollständiger Abdruck mit allen Tonsätzen in Partitur. 1. und 2. Abtlg. à 12 M.

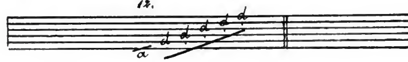
* Der Jahresbeitrag der Mitglieder beträgt für 1889 laut Bekanntmachung im 12. Hefte 1888 der Monatshefte 7 M.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Beilage. A







Beilage. B.

Passacaglia à discretion de P. Fr. Le Sage de Richee.

Dieses muss sehr langsam und mit discretion geschlagen werden.




tr
trem
tr



tr
tr


tr
tr
tr
tr


tr
tr
tr
tr

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 2.

Zur Bibliographie der Musikdrucke des XV.–XVIII. Jahrhunderts der Mainzer Stadtbibliothek,

von **F. W. E. Roth.**

1. Agricola, Martin. Musica Figuralis Deudsch. Wittemberg, G. Rhaw, 1532. (Siehe Kat. Augsburg, Nr. 45.)

2. — Musica instru- | mētalis deudsch | jnn welcher begrif- | fen ist: wie man | nach dem gesange auff mancherley | Pfeiffen lernen sol, Auch wie auff | die Orgel, Harffen, Lauten, Gei- | gen, vnd allerley Instrumenten vnd | Seitenspiel, nach der recht- | gegründeten Tabelthur | sey abzusetzen. | *Mart. Agric.* | Anno. 1542. | Auf der Rückseite beginnt die Vorrede. O. D. Dem Georgius Rhaw Buchdrucker zu Wittemberg gewidmet. Geben zu Magdeburg am tage Bartholomei. 1528. Mart. Agric.

Am Ende: Gedruckt zu Wittemberg | durch Georgen Rhaw. | M. D. XLII. | Sedez.

3. — Von den | Propor- | cionibus. | Wie dieselbigen jnn | die Noten wircken, vnd | wie sie jm figural ge- | sang gebraucht | werden. | *Mart. Agricola.* | Mit Titeleinfassung.

Am Ende: Gedruckt zu Wittemberg | durch Georgen | Rhaw. | Sedez, 20 n. n. Blatt. Mit Notenbeispielen.

4. Banchieri, Adriano. BASSO | LA PAZZIA SENILE | RAGIONAMENTI VAGHI, | ET DILETTEVOLI, A TRE VOCI, | DI ADRIANO *BANCHIERI* | BOLOGNESE. | Nouamente ristam-

pati, | LIBRO SECONDO. | Signet (Orgelprospekt) | In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. | MDCI. | Mit Titelbordure.

I. L'Altra estate per etc. — L'Altra sera etc. 4°. 32 Seiten. (Die Ausg. von 1607 siehe im Kat. Augsburg, Nr. 177.)

5. **Baron.** Ernst Gottlieb Barons | Candidati Juris, | Historisch-Theoretisch und Practische | Untersuchung | des | Instruments | der Lauten, | Mit Fleiss aufgesetzt und allen | rechtschaffenen Liebhabern zum | Vergnügen heraus ge- | geben. | Signet | Nürnberg, | bei Johann Friederich Rüdiger. | 1727. |

Dem Ernst August Herzog zu Sachsen gewidmet Nürnberg den 12. Januar. An. 1727.

Klein Octav, 218 n. Seiten und 3 Seiten Register und Druckfehler.

Exemplar des Kurfürsten Philipp Karl von Eltz mit dessen Wappen.

6. **Bartholini,** Caspar. De tibiis veterum etc. Amsterdam 1679. kl. 8°. M. f. M. 20, 123, Nr. 7. Einband mit dem gepressten Mainz-Dalberger Wappen.

7. **Boethius.** Incipiunt duo libri de Arithmeti- | ca anitij manilij seuerini Boetij vi- | ri clarissimi 7 illustrissimi ex cōsulis: | ordinarij: patricij: ad patricium sim | machum. | Darin: De armonica medietate eiusque | proprietatibus. Cap. 47. |

Am Ende: Finit arithmetica Boetij bene re | uisa ac fideli studio emendata Im- | pressa per Erhardū ratdolt viri so- | lertissimi eximia īdustria mira im- | primēdi arte; qua nup. venetijs nūc | auguste excellet nominatissimus. | Anno dn̄i. M. cccc. lxxxviij. Men- | sis maij die vigesima. |

Quart, Incunabel 806.

8. **Carissimi,** Giovanni Giacomo. Vermehrter, und nun zum sechstenmal in Druck beförderter | kurtzer, jedoch gründlicher | Wegweiser, | Vermittelst welches man ... die kunst, die Orgel recht zu schlagen ... erlernen kann ... Augspurg, verlegts Mertz und Mayer, Buchhändler, 1731. quer 4°. 48 Seiten. (Titel von 1698 mit gleichem Wortlaut, siehe M. f. M. 11, 17.) Darauf neuer Titel:

ARS CANTANDI, | Das ist: | Richtiger und ausführlicher Weg, die Jugend aus dem rechten Grund | in der Sing-Kunst | zu unter- | richten: | Durch | Weiland den Welt-berühmten Musicum, | Herrn Giovan Giacomo Carissimi, | in Welscher Sprach aufgesetzt; | Nunmehro | Aus derselben aber von einem Music-Freund in unsere Mutter-Sprach | gebracht, und, so viel möglich, deutlich gegeben. | Allen Liebhabern der Music, meistens aber den Lehrmeistern zu besserer Be- | quemlichkeit, und der Jugend zu leichterem Begriff und Behäg-

lichkeit, | zum sechstenmal in Druck gegeben. | Augspurg; verlegts Mertz und Mayer, Buch-Händler, 1731. |

16 Druckseiten Text und 55 Seiten Kupferdruck (Beispiele wie im Titel bezeichnet). — Aus der Bibliothek des Kurfürsten Philipp Karl von Eltz (1732—1743) mit dessen Wappen im Einbande. — Der Inhalt ist auszugsweise im 11. Jahrg. der Monatsh. p. 18 mitgeteilt und die 71 Orgelsätze befinden sich in Commer's „Compositionen für die Orgel aus dem 16.—18. Jh." Lpz. Geissler. — Eine Ausg. von 1689 siehe im 16. Jahrg. S. 103.

9. Comanedo, Flaminio. BASSO. | IL | SECONDO LIBRO | DELLE CANZONETTE | A TRE VOCI DI | FLAMINIO COMANEDO | MILANESE. | Con doi Madrigali à Quattro Voci, | Nouamente composte, et datte in luce. | Signet. | In Milano, Appresso Agostino Tradate. 1602. | Con licenza de' Superiori. | Dem Alessandro Lago Abt von Kremsmünster (Oesterreich) gewidmet. Meiland 2. März 1602.

I. Chiari lucenti etc. — I te amori. Quart, 24 Seiten nebst Tafel. Nur Bassus vorhanden, angebunden an Medici, Lorenzo.

Decorus, Volupius, siehe **Schonsleder.**

10. Des Cartes, Renati. Musicae compendium. Amst. Jansonius. 1656. 4⁰. (Kat. Bibl. Breslau, p. 6.)

11. *ENCHIRIDION* | PSALMORVM | FERIALIVM AD VESPE- | RAS ET COMPLETORIVM | cum Antiphonis & | Tonis. | HIS ADIVNCTI SVNT | HYMNI, VERSICVLI, VIGILIAE | mortuorum, Responsoria solenniora per totum an- | num, tam de Tempore quam de Sanctis, et | nonnullae aliae Cantiones Eccle- | siasticae. | In gratiam parochialium Eccle- | siarum & vsum iuventutis Scholasticae. | Secundum Breviarium Metropoli- | tanae Ecclesiae Moguntinae | digestum. | Cum gratia et priuilegio | Archiepiscopali, | MOGVN- | TIAE, Typis Joannis Albini, Anno CIↃ. CI. CVII. |

In kl. 8⁰. 16 n. n. Blatt + 348 n. Blatt + 4 n. n. Blatt Register.

12. Forkel, J. N. Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig. 1788—1801. Quart. Band I. & II.

13. Frölich, Georg. Vom preis, lob vnnd nutzbarkait | der lieblichen kunst Musica, | Durch den hochgelerten Herrn Georgen *Frölich*, | Stattschreiber zu Augsburg, | ain kurtze anzaigung | fürgestelt. | Datiert Augsburg 29. September 1540.

Am Ende: Zu Augspurg, Truckts Melcher Kries Stein. |

Quarto, 6 n. n. Blatt. O. J. (1540).

14. Galliculus, Joannes. LIBELLVS DE | COMPOSITIONE | CANTVS. | IOANNIS *GALLICVLI.* | VITEBERGAE | apud Geor-

gium | Rhau. | Anno M. D. XXXVIII. | Mit Titeleinfassung. Rückseite Hegendorfers Verse. Dem Georg Rhau gewidmet. Datae Lipsiae, ipsis ferijs Philippi & Jacobi Anno M. D. XX. |

In kl. 8°; 20 n. n. Blatt.

15. Gerbert, Martin. De cantu et musica sacra etc. auctore Martino *Gerberto.* I—II. St. Blasien. 1774. Quarto. Handexemplar des Weihbischofs nnd Diplomatikers Alex. Würdtwein.

16. Greiter, Matthaeus. ELEMEN | TALE MVSICVM, | Juuentuti accommodum. | Matthaeo *Greitero* | authore. | 1544. | Mit Titeleinfassung.

Am Ende: EXCVSVM ARGENTI- | nae, in aedibus Jacobi Jucundi. | Anno M. D. XLIIII. |

In kl. 8°. 12 n. n. Blatt.

17. Gugl, Matthaeus. FUNDAMENTA | PARTITURAE | IN COMPENDIO DATA. | Das ist: | Kurtzer und gründlicher Unterricht, | Der | General-Bass, oder Partitur, nach denen Reglen | recht nnd wohl schlagen zu lernen. | In den Druck gegeben | von MATTHAEO *GUGL,* | Hoch-Fürstlich-Saltzburgischen Dom- und Stifft-Organisten. | Cum Licentia Superiornm. | Augspurg nnd Insprugg, | In Verlag Joseph Wolffs, Buchhändlers, 1757. |

Queroctav, 50 Blatt. Mit einem geschriebenen Anhang gleicher Art und Zeitperiode von 10 Blatt.

18. Hizler, Daniel. Newe | MUSICA | Oder | Singkunst. | M. DANIELIS *HIZLERI* | Heydenheimij Wirtem- | bergici. | Zu förderlichem vnd doch gründli- | chem Vnterricht | Der Jugendt. | EDITIO SECUNDA & AUCTIOR. | Getruckt zu Tübingen, bey Diete- | rich Werlin, im Jahr Christi. | M. DC. XXIIX. | — In kl. 8°.

19. *Institutio* in Musicen | mensuralem, adiectis aliquot regulis ad | canendi artem summe nctarijs (!), tum triū | vocū exemplis, quo magis studiosi musi | ces: iucūditate cantus: in huius artis stu | dium atqz amorem induci possent. |

Am Ende: Finis musice mensuralis iam nouiter Erphurdie | excussum per Joannem Knappum | Anno salutis M. D. xiij. 25 (!) Kaleñ. Septembris | (ohne Punkt) Signet. Rückseite leer.

Quarto, 22 n. n. Blatt. Mit Notenbeilagen. (Incun. 1589).

20. *Koralschule* | worinn | nicht nur | die Grundsätze dieses Gesanges den Anfängern | deutlich gegeben, | sondern auch | allen Lehrmeistern | die Weise und Art | ihn mit Nutzen zu lehren | gezeiget wird, | samt | einem Unterrichte | für all diejenigen, | welche zu den Stiftern Lust tragen, | oder Kor- uud Altardienste darinn zu | ver-

richten haben, | eröffnet | von einem Stiftsgeistlichen zu Maynz. | Cum Facultate Ordinarii. | Maynz, | gedruck (!) in der Kurfürstl. Hof- und Universitäts Buchdruckerey | bey Johann Joseph Alef. 1783. |

Klein Octav, 152 Seiten mit Notenbeispielen. 2 Exemplare.

21. Lampadius. COMPEN- | DIVM MVSICES, TAM | figurati quàm plani cantus ad for- | mam Dialogi, in usum ingenuae pubis | ex eruditis Musicorum scriptis accuratè congestum, | quale ante hac nunquam uisum, et iam recens publicatum. Adiectis etiam regulis Concordantiarum et | componendi Cantus artificio, summatim omnia | Musices praecepta pulcherrimis exemplis | illustrata succinctae et simpliciter | complectens. | PRAETEREA ADDITAE | SVNT FORMVLE INTONANDI PSAL- | mos, et ratio accentus Ecclesiatici, legendorum | quoque Euangeliorum et | Epistolarum. | Ab AVCTORE *LAMPADIO* Lu- | neburgensi elaborata. | Rückseite: In laudem musices Joann. Teloris (Verse). Dem Studiosus musices Eberardus à Rumlango Vitoduranus gewidmet Bern XV kal. Augu. Anno M. D. XXXVII. vom Drucker und dem Joannes Leonardus Toebinck und Joann. Schomacher vom Autor Lüneburg ex aedibus nostris Anno 1537.

Am Ende: BERNAE HELVET. EXCVDEBAT | Mathias Apiarius. | 1539.

In kl. 8⁰.

22. Listenius, Nicolaus. RVDIMENTA | MVSICAE | IN GRATIAM STVDIOSAE IV- | VENTVTIS DILIGEN- | TER COMPOR- | TATA. | A M. NICOLAO *LISTENIO.* | Signet. |

Blatt 2 die Vorrede des Herausgebers Joannes Bugenhagius Pomeranus O. D. Am Ende: VITEBERGAE | APVD GEORGIVM | RHAV. | M. D. XXXIIII. |

In kl. 8⁰. 24 n. n. Blatt.

23. — RVDIMEN- | TA MVSICAE, IN | gratiam studiose iuuen- | tutis diligēter com- | portata. | A M. NICOLAO *LISTENIO.* | AVGVSTAE VINDELICORVM | per Henricum Steyner excusum, | Mense Octobri, Anno | M. D. XXXVI. |

Von Joannes Bugenhagius Pomeranus herausgegeben. O. D.

Am Ende: BERNAE HELVET: PER MATHIAN (!) | APIARIVM. | 1537.

In kl. 8⁰.

24. — MVSICA NICOLAI *LISTE-* | *NII*, AB AVTHORE | denuo recognita, multisq. | nouis regulis et exem- | plis adaucta. | Signet. | Norimbergae apud | Johan. Petreium, Anno | M. D. XLIX. |

In kl. 8⁰. — Dies ist dasselbe Werk wie die vorhergehenden

nur mit anderem Titel. Eine mir vorliegende Ausgabe von 1541 und die s. a. sind $5^1/_2$ Bog. stark, eingeteilt in 2 Bücher, das 1. zu 10 Kap. und das 2. zu 12 Kap. mit vielen Beispielen. (Eitner.)

25. (Listenius, Nicolaus.) MVSICA | NICOLAI *LI-* | *STENII*, DENVO RECO- | GNITA, MVLTISQVE NOVIS | regulis & exemplis adaucta, | ac correctius quàm | antea edita. | NORIBERGAE, | Excudebatur, in officina Catha- | rinae Gerlachiae, et Haeredum Johan- | nis Montani. | ANNO | M. D. LXXXIII. | Rückseite: Valentinus Chudenius Soltwedelensis Lectori (Verse). Dem Johann Georg Erstgebornen des Kurfürsten Joachim II. gewidmet. O. D. — In 8⁰.

26. — MVSICA | NICOLAI *LISTE-* | *NII*, AB AVTHORE | denuo recognita, multisqz | nouis regulis & exem- | plis adaucta. | Signet | Norimbergae apud Johan. Petreium. | — In kl. 8⁰.

27. Lossius, Lucas. Erotemata musicae — und — Melodiae sex. Noribg. Joh. Montanus & Ulr. Neuber. 1563. — In kl. 8⁰. (Siehe Kat. Augsburg, Nr. 62. 63.)

28. Medici, Don Lorenzo, da Soresina. BASSO | IL PRIMO LIBRO | DELLE CANZONI | A TRE VOCI | DI DON LORENZO *MEDICI* DA SORESINA: | Nouamente Composto, et dato in luce. | Al Molto Mag. Sig. & Patron mio sempre osseruandissimo. | Il Signor Gio: Marco Giouanelli. | Signet. | IN VENETIA, | Appresso Giacomo Vincenti. MDCIII. |

Dem Gio. Marco Giovanelli gewidmet Di Gandino il 12. Aprile 1603. Gesänge. I. Vscite Canzonette etc. — L'Altra sera etc.

Quart, 32 Seiten. Nur Bassus vorhanden.

29. Metzger, Ambrosius. Venusblümlein | Erster Theil. | NEuer, Lustiger, | Weltlicher Liedlein, mit vier | Stimmen, welche nicht allein lieblich zu singen | sondern auch auff aller hand Instrumentis artlich zu ge- | brauchen: meistestheils auff sonderbare Nomina gericht, | vnd mit schönen lateinischen lemmatibus ge- | zieret, Componirt | Durch M. Ambrosium *Metzgerum* | civem Norimbergensem Scholae | Aegidianae collegam. | BASIS. | Gedruckt zu Nürnberg, bey vnd in verlegung | Georg Leopold Fuhrmanns. | ANNO CHRISTI M.DC.XI.

Dem Magnus Dielherr dem Jüngern etc. Bürger in Nürnberg gewidmet Nürnberg 1. Januar 1611.

I. Frisch frölich wölln wir singen etc. — XXV. Ach hertzigs Hertz etc. 25 Gesänge mit Text. — Quarto.

30. — Anderer Theil. MDCXII. I. Nach Reuters brauch etc. — XIX. Barbara barbariem nescit etc. XIX Gesänge mit Text.

Quarto. Von beiden nur der Bassus vorhanden.

31. Mortaro, Antonio. BASSO | IL QVARTO LIBRO | DELLE FIAMMELLE AMOROSE | DI ANTONIO *MORTARIO* | Da Brescia. | A TRE VOCI. | Nouamente composte, & date in luce. | Signet (Abbildung einer Orgel in einem Pfeifenthurm). In Venetia, appresso Ricciardo Amadino. | MDXCVI.

I. Con si soaui etc. — Pietra felice etc. Gesänge mit ital. Text. Quart. 22 Seiten.

32. Paduani, Giovanni, aus Verona. IOANNIS | PADVANII | VERONENSIS | INSTITVTIONES AD | diuersas ex plurium uocum harmonia cantilenas, | siue modulationes ex uarijs instrumentis fingendas, | formulas penè omnes ac regulas, mira et per- | quam lucida breuitate complectentes. | Signet. | VERONAE, Apud Sebastianum, et Joannem fratres | à Donnis. 1578. | Dem Augustinus Valerius Bischof von Verona gewidmet. O. D.

Vor dem Index (letzte Seite) die Notiz: Hos (!) opus terminatum fuit nonis Julij anno Domini 1578.

Quart, 99 n. Seiten mit Notenbeispielen und eine Seite Register.

33. Printz von Waldthurn, Wolfg. Casp. Phrynis Mitilenaeus. Lpz. 1696. (Siehe Kat. von Breslau, p. 21.)

34. Rhau, Georg. Enchiridion utriusque. Vitebg. Rhau 1531. kl. 8°. (Siehe M. f. M. 10, 125. 1531.)

35. — Enchiridion utriusque. Vitebg. Rhau 1538. kl. 8°. (Siehe ebend., 1538.)

36. Rid, M. Christoff. Musica. Kurtzer Inhalt der singkunst, auss M. Heinrich Fabri ... Compendio ... in ringuerstendig Teutsch gebracht. Nrmbg., Dieterich Gerlatz. kl. 8°. (Siehe M. f. M. 2, 28.)

37. Schonsleder, Wolfgang (Volupius Decorus). Architectonice musices. Ingolstadii, W. Eder. 1631. 4°. (Siehe Katalog Göttingen, Nr. 29. Lies dort Zeile 4 des Titels: „superiorum").

38. Spangenberg, Johann. Questiones musicae. Vitebg. Rhau. 1542. kl. 8°. (Siehe Kat. Breslau, p. 26, 2. Ausg.)

39. Vigilie mortuor ma | iores et minores. scd'm | chor ecclesie Mogūti- | nen: Metropolitane. | Rückseite leer.

Blatt 2 r: Incipiunt vigilie mortuorū scd'm | chor eccl'ie Maguntiñ. O. O. u. J. u. Firma (Speier P. Drach ca. 1495).

Quart, 53 n. n. Blatt: Mit Noten auf 4 Linien.

40. Walliser, Christoph Thomas. MUSICAE FIGURALIS | PRAECEPTA BREVIA, FACILI | ac perspicua methodo conscripta, et ad captum | tyronum accommodata: | Quibus. | Praeter Exempla, praeceptorum usum demon- | strantia, accessit | CENTURIA EXEMPLO-

RUM FUGARUM | que, ut vocant, 2. 3. 4. 5. 6. et plurium Vocum, in | tres classes distributa: | ac | IN GRATIAM ET USUM CLASSICAE IUVEN- | tutis Scholae Argentoratensis | elaborata, | Studio & operâ | M. CHRISTOPHORI THOMAE *WALLISERI,* Argentinensis: VIII. in Schola Patria Curiae Praeceptoris, | & Musici ordinarii. | ARGENTORATI. | Typis Caroli Kiefferi, Sumptibus | PAULI LEDERTZ. Bibliopolae. | M. DC. XI. Seinen Schülern gewidmet 1. Mai 1611.

Quarto, 6 n. n. Blatt + 40 Seiten, dann mit besonderem Titel: SEQUITUR | PRIMA CLASSIS | EXEMPLORUM SIVE FU- | GARUM, etc. ohne Foliirung, die Beispiele mit und ohne Worte.

41. Wideburg, Michael Johann Friedrich. Dritter Theil | des | sich selbst informirenden Clavier-Spielers, | worin gezeiget wird, | wie ein Liebhaber der Music bey fleissiger Selbst-Information | nicht allein nach und nach | zum | Fantasiren | auf der Orgel und dem Clavier, | sondern auch | zu einer Geschicklichkeit, allerley musicalische Stücke zu seinem | und anderer Vergnügen zu verfertigen und | zu | Componiren, | gelangen kan; | vermittelst einer deutlichen und gründlichen Abhandlung | der wichtigsten Stücke und Grundlehren der Composition, | so viel hierzu erforderlich sind; | wobey alles, | den angehenden Organisten und andern Liebhabern der Music | zu gefallen, mit sehr vielen Exempeln erläutert, | und | und (!) mit Fleiss weitläuftig abgefasst ist | von | Michael Johann Friedrich *Wideburg,* | Organist an der grossen Lutherischen Kirche zu Norden in Ostfriesland. | Halle, im Verlag des Waisenhauses, 1775. |

Dem Christian Eberhard Lot med. Dr. und dem Johann Joachim Gerhard Wideburg Rector der Ulrichschule, beide in Norden, Vetter resp. Bruder des Autors gewidmet Norden den 16. April 1775.

Quart, 912 Seiten und n. n. Register. (Der 2. Teil von 1767 liegt in der Bibl. zu Wernigerode.)

42. — Practischer Beytrag | zum Sich selbst informirenden Clavier-Spieler, | oder | vier und zwanzig leichte Praeludia | mit eben so vielen Variationen | für Orgel und Clavier, | aus den gebräuchlichsten Ton-Arten | gesetzt von | Michael Johann Fridrich *Wideburg,* | Organisten der grossen lutherischen Kirche zu Norden in Ostfriesland. | Halle. gedruckt und verlegt im Waisenhause, 1777. | Vorwort datirt Norden in Ostfriesland den 27. Nov. 1776.

Querquart, 92 Seiten Praeludien und Variationen.

43. Widmann, Erasmus. Erster Theil Neuer Musicalischer | Kurtzweil: | Darinnen allerley lusti- | ge zur Fröligkeit dienende Com-

positiones, | welche theils vor diesem in Druck aussgegangen, jetzt | aber in etlichen gebessert, mit neuen Textlein gemehret, | vnd mit vier vnd fünff Stimmen | publiciert | Durch | Erasmum *Widmannum,* | Ha- | lensem, der zeit Cantorem vnd Organisten | der löblichen Reichsstatt Rotenburg | auff der Tauber etc. | BASIS. | Nürmberg, | Durch Abraham Wagenmann ge- | druckt vnd verlegt. | MDCXXIIII. | Dem Markgrafen Christian von Brandenburg gewidmet Rotenburg 1. Jan. 1623.

I. Poetisch Tauben, Mücken etc. — XLIII. Guter Gesell den bring ich dir, 43 mit Worten unterlegte Stücke.

Quart.

44. (Widmann, Erasmus.) Ander Theil. Daselbst 1623. Bass. Widmung die gleiche. I. Wer lust vnd lieb etc. — XXXI. Es war einmal ein Weiber Krieg. 31 mit Worten unterlegte Stücke.

In 4⁰. Bassus.

45. Zeuner, Martin. SChöne Teutsche | Weltliche Stücklein, mit vier | vnd fünff Stimmen Componirt, | Durch | Martinum *Zeunerum,* Hof vnd | Stiffts Organisten zu Onoltzbach. | BASIS. | Gedruckt zu Nürnberg, bey den Fuhr- | männischen Erben, vnd Johann: Friderich | Sartorio. | ANNO CHRISTI | M. DC. XVII. |

Dem Heinrich Wilhelm Grafen von Solms-Münzenberg gewidmet Onoltzbach, 24. Juli 1617.

I. Last vns jetzt frölich singen etc. — XXVIII. ... mir klagen (mit Tinte vieles verschmiert). 28 Stücke mit Worten unterlegt.

In 4⁰. Bassus.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

1. *B. von Sokolovsky*: Die Musik des griechischen Alterthums und des Orients nach R. Westphal's und F. A. Gevaert's neuesten Forschungen. Erster Band. Dritte, gänzlich umgearbeite Auflage von *Ambros'* Geschichte der Musik. Lpz., Leuckart (Const. Sander). 1887. 8⁰. XXXII u. 584 S.

Es handelt sich bei dieser 3. Auflage von Ambros' Geschichte der Musik, 1. Band, um eine völlig neue Darstellung der griechischen Musik nach Westphal's neueren Forschungen, alles Übrige ist geblieben wie es Ambros geschaffen hat. Für den Musiker ist eine Besprechung dieser Umarbeitung eine schwierige Aufgabe, da er — man könnte fast sagen — vergessen muss, dass er Musiker ist. Man müsste es gerade so machen als Herr Gevaert, der sich von Westphal so beeinflussen liefs, dass er vollkommen in seinen Ideen aufging und an der Hand der Quellen unter

Westphal's Anleitung zu denselben Resultaten gelangte. — Die altgriechischen Philosophen schrieben über Musik, ähnlich als wie es unsere heutigen Philosophen thun. Eine Abhandlung von einem Musiker besitzen wir nicht; auch sind es nur Fragmente, die sich bis heute erhalten haben, so dass sich der heutige Geschichtsforscher über altgriechische Musik auf das weiteste Feld der Vermutung und Spekulation versetzt sieht. Dieses Feld der Hypothese wird noch um ein Beträchtliches erweitert durch die altgriechischen Fachausdrücke, zu denen uns jegliche Erklärung und Deutung fehlt. Westphal's Verdienst ist es nun hauptsächlich diese Fachausdrücke durch deutsche Worte und moderne Musikausdrücke resp. Begriffe erklärt, oder vielmehr ihnen einen bestimmten Sinn untergelegt zu haben. Sind nun diese Erklärungen richtig, so besteht Westphal's System zu Recht, sind sie irrig, so fällt es in Nichts zusammen und wir sind so klug wie vorher. Wer also, wie Herr Gevaert, sich die Deutungen Westphal's der alten musikalischen Fachausdrücke zu eigen macht, muss zu denselben Resultaten gelangen wie er, daher die Übereinstimmung beider, zu denen sich als dritter im Bunde Herr von Sokolovsky gesellt. Beim Lesen dieses Buches kann man sich der Bewunderung dieser kühnen und geistreichen Kombinationen nicht erwehren, doch als Musiker wird dabei die Opposition so gereizt, dass man nahe daran ist das Buch für Unsinn zu erklären. Der Grund liegt darin, dass Herr Westphal als Ergänzung der fehlenden altgriechischen Musibeispiele moderne nimmt und die moderne Musik fortlaufend der altgriechischen Musik gleich stellt. Der Philologe scheint andere Ohren zu haben als der Musiker. Die Griechen schlossen nach S. 230/1, 254 u. a. O. des vorliegenden Werkes mit der Quart, z. B. *e—a*. Der Philologe Westphal hört aber hier keine Quart, sondern sagt: *a* ist der Grundton und *e* die Quint der Tonart, also schliefst der Satz mit Grundton und Quint ab und das ist analog der modernen Musik. Ist da nicht genügend Grund vorhanden, dass der Musiker aus der Haut fährt und die ganze philologische Spitzfindigkeit über den Haufen wirft? Seite 25/26 heifst es: „Ein Staccato-Vortrag innerhalb des Kolons (= Periode) ist meist so unpassend wie nur immer möglich; es ist die ‚Unsitte des Fingertanzes‘ die Beethoven vom Claviere, das ‚mit der Hand eins sein‘ müsse, fern gehalten wissen will“. Auf die altgriechische Musik mag dies wohl passen, doch dies als Regel für die moderne Instrumentalmusik aufzustellen und dabei Beethoven ins Gefecht zu führen, der gerade mit den Staccatos nicht kargt, ist für den Musiker, der die Beethovenschen Kompositionen auswendig kann, eine starke Zumutung. Wenn Beethoven über das Händewerfen beim Klavierspielen, was in den letzten Jahren seines Lebens aufkam, in Zorn geriet und verwarf, so ist dies doch etwas ganz anderes als ein oder mehrere kurz gestofsene Töne. Herr Westphal soll sich doch einmal die Sonate Op. 31, Nr. 2 in Dmoll ansehen und das Hauptthema als griechisches Melos ohne Staccato im Kolon vorspielen. Freilich ist das Händewerfen und ein Staccato zweierlei. Gerade so wie eine Quart keine Quint ist. — Sebastian Bach ist bei Herrn Westphal das Ideal eines griechischen Musikers und wenn er einen Verleger fände gäbe er gewiss

das wohltemperierte Klavier in griechischer Notation heraus und erklärte es für das getreue Abbild der altgriechischen Musik. Doch in welcher Weise sich Herr Westphal die Bach'sche wie überhaupt die moderne Musik dienstbar macht, müssen wir doch an einem Beispiele klarlegen. Die Stelle muss in ihrem ganzen Umfange wörtlich mitgeteilt werden, um mich nicht der Übertreibung oder Verdrehung zu zeihen. Sie lautet: „Unsere heutige Musik nimmt durchaus keinen Anstand, dasjenige, was nach Aristoxenus ein Chronos protos ist, in zwei kleinere Noten zu teilen". (Sie erlaubt sich sogar den Chronos protos in 4 und noch kleinere Teile zu zerlegen. Anmkg. des R.) „So wird der aus drei Chronoi protoi bestehende dreizeitige Takt, welcher entweder durch drei Achtel- oder drei Viertel-Noten dargestellt wird, oder den sechszeitigen Takt, welcher durch $^6/_{16}$ oder $^6/_8$ oder $^6/_4$ dargestellt wird" (folgen zum Überfluss die obigen Taktarten in Noten) „heutzutage auch folgendermaßen ausgeführt werden können:



u. s. f." (folgt alles in Notenbeispielen ausgedrückt). „Die Halbierung des Chronos protos kommt aber in der Musik der Griechen, nach der ausdrücklichen Erklärung des Aristoxenus, niemals vor." (Also, wenn die Griechen $^3/_4$-Takt vorzeichneten, so konnten wohl längere Noten als Viertelnoten, aber nie kürzere, wie Achtel und Sechzehntel, vorkommen. Anmkg. des R.) „Das wird nun nicht gerade als Armseligkeit der antiken Musik gelten können, sondern nur als eine alles Entbehrliche vermeidende Maßhaltigkeit, welche sich die Rhythmopoeie der Griechen dreist setzen durfte, ebenso wie auch unser großer Meister J. S. Bach in den Fugen seines wohltemperierten Clavieres nur in Ausnahmefällen den Chronos protos halbiert hat. Auch in der Ouverturen-Fuge der Zauberflöte kommt nicht eine einzige Zerteilung des Chronos protos vor. In den meisten Fällen gehört in der modernen Musik die Zerteilung der Chronos protos in die Kategorie der in zwei Klänge gebrochenen Akkorde" (wer versteht das: in zwei Klänge gebrochene Akkorde?) „seltener in die der Passagen." (Also sind gebrochene Akkorde keine Passagen?) Man vergegenwärtige sich also Mozart's Ouverture zur Zauberflöte, denn eine andere kann der Verfasser doch nicht meinen: Sie hat $^4/_4$-Takt vorgezeichnet, der Chronos protos ist also das Viertel, was nicht halbiert werden soll, und wie lautet das Thema, Mozart's (Clementi)? etc. Wer versteht das! Man nehme nun Bach's wohltemperiertes Klavier vor, Bd. 1, Nr. 22, Fuge in Bmoll hält in der That den griechischen Chronos protos fest, doch nur im Thema, die Gegenstimme zeigt in jedem Takte 2 Achtel. Auch in Fuge 12, Bd. 1, Fmoll, hält das Thema den Chronos protos fest, doch schon im 4. Takt setzen 16tel ein; Fuge 9, Bd. 2, Edur, ist es ebenso, doch Fuge 18, Bd. 2, in Gismoll sind wirklich 38 Takte im Chronos protos gehalten, doch von da ab mischen sich 16tel ein. Also von 48 Fugen sind 3 Themen und 38 Takte im Chronos protos geschrieben, alles Übrige widerspricht der obigen Behauptung. Und das nennt Herr Westphal- von Sokolovsky nur Ausnahmefälle, in denen der Chronos protos halbiert ist.

Was soll man von so einer Beweisführung halten? Entweder glauben die Herrn die Musiker sind zu bequem ihre Aussagen zu prüfen, oder zu unwissend sie prüfen zu können. Das ist die Achillesverse des Buches. Hätte sich der Verfasser auf die griechische Musik beschränkt, dann konnte er mit seinem Wissen der Musikgeschichte nützen, soweit wie es überhaupt möglich ist eine Vorstellung von griechischer Musik zu geben, dadurch aber, dass er die griechische Musik durch die moderne Musik erklären will und nicht die genügenden Vorkenntnisse der theoretischen und praktischen modernen Musik besitzt,*) begeht er so grobe Verstöfse, dass man nun auch widerwillig seinen Erklärungen der griechischen Musik folgt. In Kürze sei nnn noch ein Überblick über die griechische Musik selbst gegeben, wie sie Westphal-Gevaert-Sokolovsky darstellen: Die Griechen sangen nicht im Recitativ, d. h. metrisch, sondern im Takt. Der Chronos protos ist aber das wesentlich unterscheidende Moment von der modernen Musik, denn er überträgt das poetische Metrum auf den Takt der Musik: C 𝅗𝅥 ♩ ♩ | oder 3/4 𝅗𝅥 ♩ | n. s. f. (Schon deshalb lässt sich die moderne Musik mit der griechischen gar nicht in Vergleich bringen.) Ferner besafsen die Griechen eine zwei- und auch eine Mehrstimmigkeit. Bei der Zweistimmigkeit lag die begleitende Stimme, die meist auf dem Phorminx gespielt wurde, über der Singstimme und es lassen sich folgende Intervalle aus ihren Schriften nachweisen, die sie gebrauchten. Die Phorminx (auch Kithara oder Lyra genannt) war ein Saiteninstrument mit 7 Saiten, die mit einem Metallstäbchen (Plectron) gerissen wurden. Aufserdem war noch der Aulos, ein Blasinstrument von starkem Tone, im Gebrauche, der aber nur bei den Dionysos-Festen begünstigt wurde. Ein drittes Instrument, Salpinx genannt, wurde nur für Zwecke des praktischen Lebens, für Kriegssignale und Signale zur Volksversammlung angewandt. — Eine bemerkenswerte Übereinstimmung findet sich hier mit der Mehrstimmigkeit der Musik in der christlichen Zeitrechnung. Auch hier legte man schon bei den ersten Versuchen einer Zweistimmigkeit die Hauptstimme in die untere Stimme und die Oberstimme bildete den Discantus oder den Kontrapunkt. Erst als der protestantische Choralgesang sich so mächtig entwickelte zwang er die übrigen Stimmen zur harmonischen Dienstbarkeit. Zu gleicher Zeit entwickelte sich der Sologesang in Italien und beide vereint verhalfen der Melodiestimme zu ihrem natürlichen Rechte. — Die Tonarten der Griechen unterlagen im Laufe der Zeit mannigfachem Wechsel. Die Bellermann'sche Erklärung der Oktavgattung wird verworfen, trotzdem sie jedem gebildeten Musiker annehmbarer erscheint, als die auf eine Tonleiter transponierten Oktavgattungen, die des Grundtons entbehren. In der letzten Periode waren nur noch drei Tonarten resp. Oktavgattungen im Gebrauch: die Dorische, Phrygische und

*) Wenn es überhaupt denkbar ist die griechische Musik durch die moderne zu erklären. Wem könnte z. B. einfallen das Wesen des gregorianischen Chorals durch eine moderne Opernarie zu erläutern?

Lydiscbe, wie sie dann anch die christliche Zeitrechnung in ihr System nahm, später auf vier und dann auf acht Toni vermebrte.

---

2. Das Liederbuch des Petrus Fabricius, herausgegeben von *Johannes Bolte.* Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforscbung. Jahrg. 1887. Norden und Lpz., Soltau's Verlag. 8⁰. Separatabdruck 68 S. und 9 S. Musikbeilage.

Das Liederbuch ist eine Hds. im Besitze der Kgl. Bibl. in Kopenhagen (Thott Quart 841) und rührt aus dem Anfange des 17. Jabrh. her. Fabricius nud Lanrenberg sammelten den Band gemeinsam als Studenten in Rostock, als sie in den Jabren 1603, resp. 1605 u. f. daselbst die Universität besnchten. Die Sammlnng besteht ans 196 Liedern, fast ebensoviel Tänzen in Lautentabulatur, 26 Cboralmelodien in Lautentabulatur nnd verschiedenen Reimen, Rätseln und Scberzen, zusammen 150 Bll. Die Lieder kann man scheiden in moderne Gesellscbaftslieder nnd ältere Volkslieder. Die ersteren sind meist aus gedruckten Liedersammlnngen entlehnt nnd daber bekannt. Niederdeutscbe befinden sich 42 darunter, doch nur vier in der Originalsprache, die übrigen in bochdeutscher Gestalt. Die Melodien sind zum grofseu Teile den Liedersammlungen von Scandello, Meiland, Lechner, Zangius, Caspar (?) Husmann, Regnart, Dedekind, Franck, Val. Haufsmann und Staricius entlehnt. Manche der obigen Autoreu sind genannt, andere durch Vergleich erkannt. Von dieseu Liedern wird die Oberstimme gegeben nnd dazu eine Lautenbegleitnng; nur wenige zeigen einen 2- oder 3stimmigen Satz Wichtig wird die Hds. dnrcb die wenigen Volkslieder, von denen die Melodie mitgeteilt ist nnd die Herr Dr. Bolte in Text und Melodie abdruckt. Darunter finden sicb der „Störtenbecker; Brenuenberger; das Schloss in Oesterreicb; Bistu des goldtscbmids tocbterlein" nnd noch neunzehn andere. Aufserdem werden nocb einige uiederdeutsche Gedichte abgedruckt. Die Arbeit zeicbnet sicb durch grofse Sorgsamkeit, unterstützt durcb ein den Stoff betreffendes allumfassendes Wissen aus. Trotzdem Herr Dr. Bolte im Musikfache Dilettant ist, trifft er überall das Richtige und seine Mitteilungen können manchem Musikhistoriker besonders Herausgebern von Lieder- und Lautenbücbern zum Muster dienen.

---

3. Die „Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgescbiedenis" hat das Lautenbuch vou Thysius vollendet und bringt in Deel III, 2de Stuk eine Arbeit über die 2 Bücber Muzyck boexken van Tielman Susato (4st. niederdeutsche Lieder, Antw. 1551, siehe Eitner's Bibliographie der Musik-Sammelwk. 1551 c. d.). Ein Verfasser der vorliegenden Arbeit ist nicht genannt. Nacb einer kurzen Einleitung, welcbe die beiden Bücher in ihrem alten Drucke beschreibt nnd die Vorworte daraus abdruckt, werden die 55 Gedichte, wie sie die Musikbücber bringen, mit einigen Worterklärungen abgedruckt. Diesen schliefst sicb eiu kurzes Nachwort über die Musik an und werdeu aus den Souterliedekens 5

Psalmenmelodieen namhaft gemacht, die sich in den vorliegenden zwei Liederbüchern wiederfinden. Psalm 7 und der 4stim. Tonsatz „Ick arme schaep" werden zum Beweise der übereinstimmenden Melodie mitgeteilt. (S. 103 u. 104 ff.) Der erste Teil weist deutlich eine Übereinstimmung beider Melodien auf, obgleich auch hier der Bearbeiter der Psalmen-Melodie sich nur soweit bindet, als es ihm anpassend erscheint. Der zweite Teil dagegen giebt jegliche Nachbildung auf und ist völlig frei erfunden. Von den 55 Tonsätzen, die sich in den beiden Liederbüchern befinden, teilt der Herausgeber nur die kleine Zahl von 7 Melodien und 1 vierst. Tonsatz mit. Wir finden dies dem Zwecke der Zeitschrift wenig entsprechend und ersuchen die Herausgeber diesem Mangel in dem nächsten Hefte durch Mitteilung aller Melodien abzuhelfen. Der Herausgeber sagt noch S. 94: „Ein Lied ohne Melodie ist kein Lied", damit spricht er zugleich das Urteil über seine unvollständige Wiedergabe aus. Was Du thun willst, thue ganz — oder gar nicht. Wenn die Melodieen auch beweisen, dass dem Niederdeutschen die Gabe versagt war, seine Melodieen in ein rhythmisch und periodisch gegliedertes Gewand zu kleiden, sondern dieselben in freier Fantasie ausströmen lässt, wie etwa in der Art der Minnesänger, so ist es gerade für uns von Wichtigkeit eine so auserlesene Sammlung weltlicher Liedmelodien genau kennen zu lernen und durch den Neudruck Jedem zugänglich zu machen.

---

4. I Codici musicali Contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia illustrati dal Dr. Taddeo Wiel. F. Ongania Editore in Venezia 1888. 8⁰. XXX Seiten Vorwort u. 121 Seiten Katalog.

An allen Orten regt es sich die alten Musikschätze durch Beschreibungen bekannt zu machen. Der vorliegende Katalog, wenn er auch nur einen kleinen Teil der Schätze der Bibliothek an S. Marco in Venedig beschreibt, enthält eine auserlesene Sammlung Opern aus dem 17. Jahrh. Er umfasst 120 Nrn. Davon kommen 112 auf Opern und die übrigen auf Cantaten. Die 120 Opern sind von 28 Komponisten. Am reichsten ist Francesco Cavalli (27 Opern) vertreten, dann Pietro Andrea Ziani mit 9, Domenico Freschi mit 8, Carlo Pallavicino mit 7, Marc' Antonio Ziani mit 6, Antonio Sartorio mit 5, Marc' Antonio Cesti und Giov. Antonio Boretti mit je 4, Ant. Draghi, Giov. Maria Pagliardi und Carlo Grossi mit je 3, Petronio Franceschini, Giov. Legrenzi, Giov. Domenico Partenio und Antonio Zanettini mit je 2 Opern. Von Aless. Scarlatti, Cl. Monteverdi u. a. ist nur je eine Oper vorhanden. Der Preis des Katalogs ist 5 Frcs.

Mitteilungen.

* In Christian Weise's satirischem Roman: „die drei ärgsten Erznarren", der in den Jahren 1662—1670 entstand und 1672 zuerst in Leipzig erschien, finden

sich ein paar musikgeschichtlich interessante Stellen, die ich hier bekannt geben will. Leider wird ja das geistreiche Buch heutigentages von eben so wenigen gelesen, als damals von vielen geradezu verschlungen. — S. 306: „so will ich's auch singen im Thon: ‚Ach traute Schwester mein‘. — S. 337. „Er wäre unlängst an einem Orte in der Kirche gewesen, da hätte die gemeine gesungen: ‚Erbarm dich mein o Herre Gott‘. Der Organiste hätte indessen dreingespielt mit lauter sechsvierthel und zwölfachtteil Tact, dass man also lieber getantzet als die Sünden beweinet hätte. Ingleichen wüsste er anderswo einen Organisten, der hätte anstatt des Subject: das altväterische Lied durchgeführt: ‚So wollen wir auf den Eckartsberg gehen‘. Ja er hätte wol eher in der Kirche Sonaten gehört, die nicht viel geistreicher herausskommen als: „Hertze liebe Liese“. Der Verfasser scheint also nicht von dem Stande der Musik entzückt zu sein und es mag ihm wie Goethen ergehen, der da meinte „bei einer gewissen modernen Musik bleibe ihm alles in den Ohren hängen. (Eckermann, Gespr. 1. Jan. 1827.) R. Kade.

* Berlin's Leistungen und Bestrebungen in der Musik im 18. Jahrh. bilden das Thema von zwei vorliegenden Arbeiten aus verschiedenen Federn. „Berlin und die deutsche Musik“ hat Freiherr *R. von Liliencron* seinen in der Deutschen Rundschau 2. Heft, Jahrg. 1889 erschienenen Artikel genannt. „Kampf und Sieg“, Fräulein *Anna Morsch* in Lessmann's Musikzeitung 1888, letztes Vierteljahr. Beiden hat das L. Schneider'sche Werk: Geschichte der Oper und des Kgl. Opernhauses in Berlin als Quellenwerk gedient. Ersterer benützt es aber nur zeitweise, greift weiter aus und vertieft sich in den Gegenstand. Letztere kleidet die Schneider'sche Darstellung in ein interessantes und gut geschildertes Gewand. Herr von Liliencron führt S. 215 unter anderem treffend aus, dass Friedrich der Große mit Unrecht als ein Verehrer der italienischen Musik betrachtet wird, im Gegenteil lässt sich aus seinen Aussprüchen und an den unter seiner Regierung und seinen eigenen Bestimmungen ausgeführten Opern beweisen, dass er ein Feind der Musik von Italienern war und nichts von ihr hören wollte. So eng auch sein Gesichtskreis gezogen war, denn er hatte nur drei Komponisten die er spielte, hörte und verehrte, nämlich Graun, Quantz und Hasse, so muss man doch zugestehen, dass diese drei keine Italiener waren und außer Hasse deutsch empfanden und sich von den Italienern wesentlich unterschieden, wenn sie auch italienische Art studiert hatten. Diesen Thatsachen gegenüber gestaltet sich das Bild von Friedrich II. musikalischen Anschauungen ganz anders als es bisher dargestellt wurde.

* Von Herrn Joseph Sittard sind soeben gesammelte Aufsätze erschienen, betitelt: Studien und Charakteristiken in 3 Bänden. Hamburg und Leipzig, Leop. Voß 1889. 8°. Die historischen Artikel haben stellenweis eine Erweiterung und Umarbeitung erhalten, die kritisierenden sind genaue Abdrücke aus dem Hamburger Korrespondenten. Unter den historischen Artikeln sind besonders die beiden „Von fahrendem Volke“ hervorzuheben, die den Verfasser als tüchtigen und gewissenhaften Musik-Historiker kennzeichnen. Die übrigen zeigen uns Herrn Sittard als einen der liebenswürdigsten, geistreichsten und mit der Feder gewandtesten Referenten und Kritiker. Trotzdem ihm das attische Rezensenten-Salz keineswegs fehlt, ist es durch eine menschenfreundliche Gesinnung so gemildert und erscheint mehr als Würze der Redeweise, dass jeder Künstler sich glücklich schätzen kann, der ihm in die Hände fällt. Einer der schärfsten und zugleich witzigsten Artikel ist der über Hanslick (I, 152). Es ist als wenn Stahl und Feuerstein zusammentreffen. Doch selbst hier bleibt er der liebenswürdige und anerkennende Freund, so dass

ihm weder Hanslick noch die neudeutschen Kämpen zürnen können, sie müssten gerade ihre eigenen Aussprüche übelnehmen. Wir empfehlen die 3 Bände angelegentlich als eine belehrende und unterhaltende Lektüre.

* Katalog No. 141 des Bücherlagers von *A. Bielefeld* in Karlsruhe (Baden) enthält neben literarischen Werken auch einige wenige über Musik, die leider so zerstreut sind, dass man 1444 Titel durchsehen muss, um kaum 10 Werke über Musik aufzufinden.

* Katalog Nr. 1 von G. Hess in München, Arcostr. 1. Enthält unter No. 106 bis 120 ältere theoret. Werke von Arixtoxenes (ed. ab Gogavino 1562) Des-Cartes, Musica 1650, Heydon 1532, Rhau, Enchiridion 1531, ferner Psalmenbücher und mehrere seltene Werke in romanischer Sprache von Frizzoni: Canzonen und von Martinus: Philomela.

* Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von R. Schumann Herausg. von Dr. Heinrich Simon. 1. Bd. Lpz., Reclam jun. Billige Ausg. 40 Pf. Kl. 8°. 247 S. Billiger ist ein Buch von dem Werte wohl kaum denkbar.

* In einem Lautenbuch, Ms. ohne Signatur der Kgl. Bibl. zu Berlin (alte No. 250), 1 Bd. in kl. quer 4° von 271 Bll. mit der Jahreszahl 1607 und dem Namen „Johannis Nauderi 1610" versehen, liest man auf Bl. 2 folgendes Gedicht:

Wiltu schlahen die Lauten behend,
Schneid ab die Nägel, wasch die hendt;
Dazu langsam zu schlan ube dich,
Befleifs dich zu schlan dentlich,
Greiff der Lauten woll ins maul,
Sie soll nicht klingen träge noch faul;
Auch mustu den tactum observiren,
Wiltu schönen Mägdlein hofieren.

Dann Bl. 78 folgenden Spruch: „Grossen Herren vndt schonen Frauwen soll Mann woll dinen aber wennich trauwen."

* In einem Autograph von Telemann im Besitze der Kgl. Bibl. zu Berlin, welches abscheulich klexig geschrieben ist, liest man auf dem Titelblatte nach den Worten „Geänderte Arien in der Passion 1762":

Mit Dinte, deren Flufs zu stark,
Mit Federn, die nur vappicht Quark,
Bey blöden Augen, finsterm Wetter,
Bey einer Lampe, schwach von Licht,
Verfafst ich diese saubern Blätter;
Man schelte mich deswegen nicht! T.

* Herr Dr. Hugo Riemann, der Verfasser des kleinen Aufsatzes über Le Sage's Cabinet der Lauten in Nr. 1 der Monatsh., teilt uns mit, dass das beschriebene Exemplar des seltenen Werkes ihm entwendet worden ist. Vor dem Ankaufe desselben sei gewarnt. (Titelvignette und Einbanddeckel fehlen, der Rücken zeigt Reste eines Maroquinbandes mit Vergoldung.)

* In der Beilage: Register zu den Musik-Handschriften der Kgl. Ritter-Akademie zu Liegnitz wird eine alte Schuld abgetragen. Durch das Register tritt die Sammlung erst in das volle Licht und ihre seltenen Schätze wird man nun erst recht erkennen.

* Hierbei 1 Beilage: Register zu den Hds. in Liegnitz, Bog. 8.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Ciprian Rore.

(Rob. Eitner.)

Die Quellen über das Leben Rore's sind soweit erschlossen, dass man es im allgemeinen verfolgen kann, wenn auch jedes nähere Eingehen auf seinen Charakter noch unmöglich ist. Die kurz gefassten biographischen Notizen im Caffi, Fétis nnd Ambros geben ein und die andere Notiz ohne erschöpfend zn sein, erst Straeten zieht alles zusammen nnd bringt noch einige dankenswerte nene Dokumente hinzu. Rore war ein Flanderer, ob in Mecheln oder Antwerpen geboren, wo seine Eltern nm 1557 lebten (vide M. f. M. XVII, 37) ist bis heute nicht zu entscheiden. Da das Epitaph am Dome in Parma das Jahr 1565 als Todesjahr nennt nnd ihn mit 49 Jahr alt bezeichnet, so muss er 1516 geboren sein. Schon als Knabe wird er, wie viele seiner Zeitgenossen, für den Sängerchor an S. Marco in Venedig angeworben sein, dort seine mnsikalische nnd Schulbildung erhalten haben, bis er dann als Sänger an der „herzoglichen Kapelle" in Venedig angestellt wurde. Das Jahr ist nicht bestimmbar. In der Komposition war Willaert sein Lehrer. Da ihm die Stellung als Chorsänger aber nicht genügt haben mag und der damals einfache Chorapparat mit einem Kapellmeister auskam, der Willaert war, so snchte er wo anders sein Glück und fand am Hofe zu Ferrara Aufnahme, wo man ihn zum Kapellmeister erwählte. Die älteste Urkunde darüber trägt das Datum den 10. Okt. 1553. Lange Ruhe hatte er aber auch hier nicht, denn im Jahre 1558 treffen wir ihn in Antwerpen und erfahren aus einem

Briefe an den Herzog von Ferrara, dass er seinen Urlaub überschritten habe, da er der ausgebrochenen Unruhen halber seine Eltern nicht allein lassen wollte. Am 3. Oktober 1559 starb der Herzog und am 12. November desselben Jahres wendet er sich an den Nachfolger, Alfonso II., und bittet ihn wieder um Anstellnng in seiner Kapelle. Dieselbe scheint nicht erfolgt zu sein, auch wissen wir nicht, wo er sich bis 1563 aufgehalten hat, denn die gewöhnliche Annahme, dass er Vicekapellmeister an S. Marco wurde, lässt sich schon deshalb nicht aufrecht erhalten, da zur Zeit dort überhaupt eine solche Stellung nicht geschaffen war. (Siehe Caffi, Storia I, p. 55.) Möglich ist es wohl, dass er freiwillig nach Venedig reiste und den vom Podagra geqnälten alten Willaert, seinen einstigen Lehrer, im Amte unterstützte. Anstellung fand er aber erst am 18. Okt. 1563 als Kapellmeister an S. Marco, als Willaert gestorben war. Der Dienst scheint ihm aber nicht sehr zugesagt zu haben, denn schon im Dezember 1564 nimmt er Urlaub, nm nach Parma zu gehen und dort ernennt ihn der Herzog von Parma und Piacenza zu seinem Kapellmeister. Marcantonio de Aloise war in Venedig zu seinem Stellvertreter ernannt und scheint Rore es mit Venedig wie einst mit Ferrara gemacht zu haben, nämlich, er kam nicht wieder, so dass man in Venedig am 5. Juli 1565 *Gioseffo Zarlino* zum Kapellmeister wählte. Da Rore aber im Jahre 1565 in Parma starb, so ist es immer möglich, dass man in Venedig erst zur Neuwahl eines Kapellmeisters schritt, als man von seinem Ableben Kunde erhielt.

Nach einem soeben im Le Guide mnsical (Bruxelles 1889, Nr. 1) veröffentlichten Artikel von Straeten „Lettres inédites de Cyprien de Rore" hat sich Rore von Antwerpen nach Brüssel an den Hof der Gouvernante der Niederlande, Margarete von Österreich, begeben. Der Herzog Ottavio Farnese von Parma, Gemahl der Gouvernante der Niederlande, reiste gegen Ende des Jahres 1560 nach Brüssel, um seine Frau zu besnchen. Dort lernte er Cyprian Rore kennen und der Herzog gewann ihn als Kapellmeister für seine Kapelle in Parma für einen Jahresgehalt von 200 Thaler in Gold. Rore reiste am 27. Januar 1561 von Brüssel ab. Als aber die Kapellmeisterstelle an St. Marcus in Venedig durch den Tod Willaert's frei wurde, bot man ihm den Posten an und trotz des Widerspruchs des Herzogs nahm er denselben an. Nach einem der Briefe zu urteilen (Straeten teilt sie nicht wörtlich mit), scheint Rore aber doch vom Herzoge in Güte entlassen worden zu sein, denn er klagt ihm bald darauf, dass die Stellnng an St. Marcus ihm in keiner Weise zusage: Der Dienst sei

aufreibend, die Verwaltung unordentlich und die Besoldung ungenügend. Straeten fügt dem hinzu: man kann zwischen den Zeilen lesen, dass er sich nach der Stellung am Hofe zu Parma zurücksehne. Der Herzog verstand den Wink und zögerte nicht, seinen früheren Kapellmeister wieder zu gewinnen. Rore kam um seinen Abschied beim Dogen ein, doch zog man die Sache in die Länge. Er begab sich darauf persönlich zum Dogen und seiner Beredsamkeit konnte derselbe nicht widerstehen und erteilte ihm den Abschied. Rore trat am 1. Juli 1564 sein Kapellmeisteramt in Parma wieder an; er war auf Lebenszeit verpflichtet, erhielt 225 Dukaten in Gold und freie Wohnung. Dies ist die Darstellung Straeten's. Da er aber, wie schon gesagt, die Briefe, auf denen seine Mitteilungen fufsen, nicht selbst veröffentlicht, so müssen wir dieselbe auf Treu und Glauben hinnehmen. Warum z. B. die Prokuratoren Venedigs die Wahl eines Kapellmeisters um ein ganzes Jahr hinausschoben, da ihnen doch Zarlino schon damals zur Hand war, bleibt vorläufig unaufgeklärt.

Ambros stellt Rore als Komponist im geistlichen Tonsatze sehr hoch, doch als Madrigalist fällt er ein Urteil, was bei Kenntnis seiner Madrigale ganz unhaltbar ist und fast den Anschein hat, als wenn Ambros nie ein Madrigal von Rore gesehen hätte, sondern nur von dem einen Buche, welches den Titel führt „Madrigali cromatici" sich von dem Titelwortlaute zu einem abfälligen Urteile verleiten liefs Auch möglich, da er das Madrigal „Calami sonum ferentes" anführt, welches Burney und Commer in Partitur veröffentlicht haben, dass er glaubte, nun seien alle Madrigale Rore's auf die chromatische Tonleiter gegründet, wie das eine, welches aber sich nicht einmal in dem Buche Madrigali cromatici befindet, sondern 1555 in einem niederländischen Sammelwerke von Chansons erschien und erst 1577 in dem 2. Buche der Madrigale Aufnahme fand. — Ob Rore der erste war, der sein Thema aus der chromatischen Tonleiter entnimmt, kann ich vorläufig nicht feststellen, aber nachgeahmt hat es ihm dann Mancher im 16. Jahrhundert, so Jacob Wert, Joh. Eccard, Lassus u. a. Rore wurde vielleicht durch die stete Klage der Theoretiker zu dem Versuche angeregt, um zu beweisen, dass die Neueren das „chromatische Geschlecht" so gut wie die Griechen besitzen und nur anzuwenden brauchen. Was nun seine betitelten „Madrigali cromatici" betrifft, so trägt die erste Ausgabe von 1542 diese Bezeichnung noch gar nicht, sondern der Titel heifst nur „I Madrigali a cinque voci". Erst Gardane setzt 1544 das Wort „cromatici" hinzu, welches an und für sich ganz sinnlos ist, denn wir haben es in den Madrigalen nur

4*

mit den diatonischen Tonarten zu thun; da aber Rore vielfach moduliert und sich nicht nur vorübergehend in der neuen Tonart aufhält, wie es sonst üblich war (da die alten Komponisten wie die Seefahrer ihrer Zeit ängstlich das Land im Auge behielten, um sich nicht zu verirren), so mochte den Alten wohl der vielfache Gebrauch der Versetzungszeichen sehr gewagt vorkommen und man gab ihnen den Namen „Madrigali cromatici".

Abgesehen von den Modulationen nach der Dominante, der Unterterz und der Subdominante, macht im übrigen Rore denselben Gebrauch von den Versetzungszeichen wie seine Zeitgenossen, nur dass er sie fast durchweg niederschrieb und nicht dem freien Gebrauche des Sängers überlassen wollte. Von einer Chromatik ist also unbedingt gar keine Rede, aufser in dem einen oben angeführten Madrigale. Rore zeichnet sich aber noch in anderer Weise vor seinen Zeitgenossen aus und zwar in der Erfindung wirklicher Themen, die er in freier Weise kontrapunktisch behandelt. Seine Zeitgenossen begnügten sich mit einigen motivartig einsetzenden Noten, Rore erfindet aber z. B. im 1. Buche der vierstimmigen Madrigale Nr. 2 (Non vide 'l mondo) folgendes Thema, welches er fugiert in drei Stimmen einsetzen lässt:

(Verkürzt.)



oder in 1542, Nr. 1, den späteren sog. Madrigali cromatici (Cantai mentre):





Aufser dieser charakteristisch thematischen Erfindung unterscheidet er sich aber noch von Archadelt, Berchem u. a. durch die Kraft seiner Akkordfolge und dem hohen

Ernst, der in seinen Madrigalen weht. So weich und schmelzend süfs Archadelt schreibt, so würdevoll und erhaben klingen Rore's Madrigale. Dabei verschmäht er keinenfalls den Archadelt'schen Wohlklang und die Klangfülle, sondern weifs das Eine mit dem Anderen künstlerisch zu verbinden. Seine Zeitgenossen schätzten seine Kompositionen sehr hoch und die vielfachen Auflagen, die wir heute noch von den Werken kennen — von 1542 a verzeichne ich 7 Auflagen, von 1544 b, dem 2. Buche Madrigale, 6 Ausgaben, dem 3. Buche von 1548 8 Auflagen, von dem 1. Buche 4stimmige Madrigalen von 1542 b sogar 12 Auflagen — geben den sichersten Mafsstab von der Hochschätzung, die er genoss. Wie kühn Rore mit den Tonarten umgeht und sie seinem künstlerischen Gedankengange unterthan macht, beweist besonders der 2. Teil des Madrigal's „O sonno o della questa humida“ aus dem 2. Buche der 4stimmigen Madrigale. Der Text beginnt: Ove 'l silentio che 'l di fugge und schreibt er dazu folgenden wunderbar schönen und dabei für die damalige Zeit so merkwürdigen Satz:

Aeolisch auf D.

(Verkürzt) geschwärzte Noten . . . . weifs.

weifs



Der Satz schliefst auf a c e und ist aus der Partitur-Ausgabe von 1577 originalgetreu kopiert mit Ausnahme der kenntlich gemachten Zusätze.

Die folgende Beschreibung der Werke Rore's wird hoffentlich zur Klärung derselben beitragen, denn nur durch die Kenntnis des Inhaltes jedes Druckes ist es möglich, die verschiedenen Werke von den mannigfachen Ausgaben mit variierenden Titeln unter einander unterscheiden zu können. Denselben Herren Bibliothekaren, die mir schon bei Willaert und Archadelt behilflich waren, zu denen noch die Herren Dr. Kopfermann und Dr. Emil Vogel treten, haben auch hier wieder durch ihre Beiträge eine umfassende Bibliographie ermöglicht und sich den Dank Aller erworben.

Bibliographie der Druckwerke.

1542a. Bez. d. Stb. | (Versal:) Di Cipriano Rore | I Madrigali A Cinqve Voci, | Nvovamente Posti in Lvce. | Wappen Scotto's || (Petit:) Venetijs apud Hieronymum Scotum. | 1542. |

5 Stb. in kl. quer 4°, o. Dedic.

Exemplar: Universitäts-Bibl. in Jena ohne Discantus. — Bibl. nazionale in Neapel.

Inhalt:

1. Altiero sasso lo cui gioco spira.
2. Amor; che vedi ogni pensiero aperto.
   2. p. Ben veggio di lontano il dolce lume.
3. Ben si conviene a voi cosi bel nome.
4. Cantai mentre ch'i arsi, p. 1.

5. Chi vol veder qnantunqne po natura.
   2 p. Vedra; s'arriva a tempo; ogni virtute.
6. Da quei bei lumi ond' io sempre sospiro.
7. Far potess' io vendetta di colei.
   2. p. Cosi gli affitti et stanchi pensier miei.
8. Hor che l'aria et la terra.
   2. p. Sol nel mio petto ogn' hor lasso.
9. Hor; che 'l ciel la terra.
   2. p. Cosi sol d'una chiara fonte.
10. Il mal mi preme, et mi spaventa.
   2. p. Bench' i non sia di qnel grande honor.
11. La vita fugge, et non s'arresta.
   2. p. Tornami avanti, s'alcun dolce.
12. Per mezz' i boschi in hospiti et selvaggi.
   2. p. Parmi d'ndirla udendo i rami.
13. Per seguendomi amor al lnogo usato.
   2. p. Io dicea fra mio cor.
14. Poggiand' al ciel coll' ali.
   2. p. Tal si trova dinanzi al lume.
15. Quand' io son tutto volto in quella.
   2. p. Cosi d'avanti a i colpi de la morte.
16. Quanto pin m'avicino al giorno.
   2. p. Perche con lui cadra qnella speranza.
17. Quel sempre acerbo e honorato.
   2. p. L'atto d'ogni gentil pietate adorno.
18. Solea lontana in sono consolarme.
   2. p. Non ti souen di quell' ultima sera.
19. Strane rupi, aspri monti.
   2. p. A Gnisa d' hom che da sover.
20. Tu piangi, et quello per chi fai.
   2 p. Lei tutt' intenta a lame divo.

(1544.) Cipriano | Il Primo Libro *De Madregali Cromatici* A Cinqve | Voci Con vna Nova Gionta Del Medesmo Avtore | Nouamente Ristampato & da infiniti errori emendato | *Libro Primo* | A Cinqve — Drz. — Voci || Venetijs Apud Antonium Gardane. | M.D.XXXXIIII. | Cantvs. |

Das british Museum besitzt nur den Cantus in kl. quer 4⁰. — Rom, Cäcilia: A. B. V. — Bologna, Liceo musicale kompl.

(1552.) (Versal:) Cantvs | Di Cipriano Rore | Il *Primo Libro* De *Madrigali* | (Petit:) *Cromatici* a Cinque Voci Nouamente con ogni diligentia Riſtampato | A CINQVE — Drkz. — VOCI || In Venetia Apresso di | Antonio Gardane | 1552. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰. Staatsbibl. München (52/3) komplet. — Bologna Liceo musicale, kompl. — Neapel, Bibl. nazionale: A.

Enthält wie die Ausgabe von 1544 ein Madrigal mehr, also 21, nämlich p. 29:

S'io 'l dissi mai fortun' a me...
2. p. Ma s'io no 'l dissi quelle.

(1562.) Canto | Di Cipriano Rore | Li *Madrigali cromatici,* | A Cinqve Voci, | *Libro Primo.* | Nouamente Ristampati | et con ſomma diligenza coretti | Druckerz. || In Vinegia, Appresso Girolamo Scotto. | MDLXII. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. Exempl. in der Stadtbibl. in Augsburg, kompl.

Der Inhalt besteht nach 1542 nur in den Madrigalen Nr. 4, 9, 14, 19, 11, 1, 18, 15, 10, 12, 5 und 7 mit ihren 2. Teilen.

(1563.) Titel wie bei 1552. Inhalt derselbe.

Hofbibl. in Wien: C. A. B. Q. (Tenor fehlt.) Staatsbibl. München, komplet. (Mus. pr. 141/4.)

(1576.) Tenore | di Cipriano De Rore | Il Primo Libro De Madrigali | Cromatici a Cinque Voci Nouamente con ogni diligentia Ristampato | A Cinqve — Gardano's Wappen — Voci || In Venetia Appreſſo | Angelo Gardano. | 1576. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. Nr. 1, Cantai mentre, — 21, Perche con lui cadra, also dieselben Madrigale wie in 1544.

Kgl. Bibl. Berlin, kompl. — British Museum: C. A. T. B. — Bibl. naz. in Florenz kompl.

(1593.) Titel wie bei 1576 mit demselben Inhalt.

5 Stb. in 4⁰ in der Kgl. Bibl. in Brüssel, fonds Fétis Nr. 2229.

1542 b. Das erste Buch Madrigale a quatro voci soll auch im Jahre 1542 in Venedig bei Antonio Gardane erschienen sein, doch ist mir kein Exemplar davon bekannt (Becker, Tonwerke, p. 193, danach Fétis). Die erste mir vorliegende Ausgabe rührt erst aus dem Jahre

(1550.) (Versal:) Tenor | Il *Primo Libro* De Madrigali A *Qvatro Voci,* | Di M. Cypriano De Rore Novamente | Poste In Lvce | Con Gratia — Holzschnitt — & Privilegio || (Petit:) Stampata In Ferrara, Per Giouanni de Buglhat, | Et Antonio Hucher Compagni | Nel Anno del Signor | 1550. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic.

Exemplar: Kgl. Bibl. Berlin: A. T. B.; Archiv der R. Academia filarmonica zu Bologna 4 Stb.

Inhalt:

(1551.) Cantvs | Di Cipriano De Rore | Il *Primo Libro* De Madrigali | A Qvatro — Druckerz. — Voci. | Nouamente dati in luce, et per Antonio | Gardane Con ogni diligentia Stampati. ‖ In Venetia Apresso di | Antonio Gardane. 1551. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. mit 26 Nrn. Inhalt. Das hinzugefügte Madrigal beginnt:

Quel foco che tanti anni.

Exemplare: Kgl. Universitäts-Bibl. in Königsberg i. Pr.: C. A. B. und Hofbibl. Wien nur Altus, 12 Bll.

(1552.) Di Cipriano de Rore | il *primo libro* de Madrigali | A quatro Voci Nouamente per Antonio Gardane | con ogni diligentia Ristampato. | A Qvatro — Wappen — Voci ‖ In Venetia Apresso di | Antonio Gardane. | 1552. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. 26 Nrn. wie oben.

Kgl. Bibl. München kompl. Kgl. Bibl. Brüssel nur Altus im Ms. Kgl. B. Berlin: A.

(1554a.) Eine Ausgabe von 1554, Venetia apresso Rampazetto, besitzt die Bibl. Riccardiana in Florenz und zwar die Stb.: C. A. T.

(1554b.) In demselben Jahre druckte sie auch Girolamo Scotto in Venedig. Bibl. in Crespano besitzt den C. T. B.

(1557a.) Becker und Fétis führen noch eine Ausgabe von 1557 an, die in *Venedig* bei *Plinio Pietra Santa* erschien. Der Titel ist scheinbar vollständig mitgeteilt und sind der Angabe nach 4 Madrigali mehr darin, als in den anderen Ausgabon. Fetis musste die Ausgabe genau kennen (vielleicht liegt sie auf der Bibl. nationale in Paris), denn er sagt: Nr. 21 und 22 haben französischen Text.

(1557b.) Il primo libro de Madrigali a quattro voci, ristamp. Venetia, Girolamo Scotto.

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. Exemplar in der Stadtbibl. in Crespano (Italien).

(1563.) Di Cipriano De Rore | Il Primo Libro De Madregali | A Quattro Voci Novamente Ristampati ... ‖ Ven. appr. Francesco Rampazetto. Am Ende MDLXIII.

Alto im Besitze des Herrn Dr. Emil Vogel in Berlin. In Dr. F. Gehring's Auktionskatalog von A. Cohn 1880, Nr. 727 befand sie sich komplet. Die Ausgabe enthält 1 Madrigal mehr, nämlich

Quel foco S. 14.

(1564.) Titel wie bei 1552. Nur der Bassus auf der Universitäts-Bibl. in Göttingen bekannt. Inhalt derselbe.

(1565.) Canto | di Cipriano de Rore | Il *Primo Libro* di Madrigali | a quatro Voci ... (wie 1552) ... | Antonio Gardano | 1565. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. 26 Nrn. in anderer Ordnung.

Exemplare: Städtisches Archiv in Augsburg komplet, Kgl. Bibl. Berlin nur Cantus.

(1569.) Titel wie bei 1552, nur nennt sich jetzt Gardane Gardano. Inhalt derselbe. 4 Stb. in kl. quer 4⁰.

Die Universitätsbibl. in Göttingen besitzt den C. A. T., der Bassus gehört der Ausgabe von 1564 an. — Staatsbibl. München komplet. — Hofbibl. Wien: C. A. B. — Bibl. Brüssel: Alto.

(1573.) Giorgio Angelieri gab sie 1573 heraus. Das Liceo musicale besitzt davon den T. und B.

(1575.) Tenore | di Cipriano de Rore | il *Primo Libro* De Madrigali | A quattro Voci, Nouamente con ogni diligentia riſtampato. | A Qvatro — Wappen — Voci ‖ In Venetia Appreſſo | Angelo Gardano. | 1575. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. 26 Nrn. in anderer Ordnung. Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin: Tenor. — British Museum: Basso. (Dr. F. Gehring besafs sie komplet.)

(1582.) Gleicher Titel und derselbe Inhalt. Die Kgl. Bibl. in Brüssel, fds. Fétis Nr. 2228 besitzt den C. T. B.; Bibl. naz. zu Florenz 4 Stb.

(1590.) Giacomo Vincenti in Venedig gab sie 1590 heraus. Das Liceo musicale in Bologna besitzt sie komplet.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

5. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1889. Redigiert von Fr. X. Haberl. Regensburg, Pustet. Pr. 1,60 M.

Die Missa super Cantabo Domino, 4 voc. von Ludov. da Viadana eröffnet den 4. Jahrg., dieser schliefst sich eine sehr wertvolle Abhandlung über die alten Musiktheoretiker der frühesten Zeit von Utto Kornmüller an; P. Guido M. Dreves teilt mehrere alte deutsche Kirchenlieder in Facsimile und Übersetzung mit, deren Niederschrift ins 14./15. Jahrh. fällt; Prof. A. Walter bringt Beiträge zur Geschichte der Instrumentalmusik bei der katholischen Kirche und entrollt ein historisches Bild von dem Gebrauch der Instrumente vom grauen Altertum an (Forsetzung folgt). Mich. Haller hat zu den im 26. Bande der Gesamtausgabe von Palestrina veröffentlichten zwölfstimmigen Kompositionen (4 Psalmen, 1 Motett und 1 Salve regina) den 3ten, schon seit dem Anfange des 18. Jahrh. fehlenden Chor, ergänzt und veröffentlicht hier eine „Motivierung" der neukomponierten 3. Chöre. Frz. Xav. Haberl bringt eine bio-bibliographische Studie Lodovico Grossi da Viadana's, die eine umfassende Darstellung des Lebens und der Druckwerke desselben enthält. S. 47, Sp. 2, bezweifelt der Herr Verfasser meine Angabe in der Bibliographie der Sammelwerke, dass Viadana um 1598 in Padua gelebt habe und schiebt einen Lesefehler als Grund meiner Angabe vor. Wenn der Herr Verfasser aber der Quelle nachgegangen wäre, die ich anziehe, so hätte er durch den Titel des Sammelwerkes von 1598a erkannt, dass meine Angabe dort bestätigt wird. Carl Walter teilt einen Auszug aus dem Archiv für hessische Geschichte etc. von Dr. A. F. Walther (Bd. 11, Heft 2, S. 337) mit, der dokumentarische Nachrichten über die Kapelle des Landgrafen Philipps von Hessen aus dem Anfange des 17. Jahrh. enthält und über mehrere bekannte Musiker dieser Zeit wertvolle Einzelheiten berichtet. Der Abdruck des Musicalischen Discurses von Johann Beerens (scil. Beer, Beehr) findet hier seinen Abschluss. Die letzten Seiten sind Besprechungen neu erschienener Bücher

teils musikgeschichtlichen Inhalts gewidmet, von denen folgender Druck wenig bekannt sein dürfte: La civiltà cattolica, 39. Jahrg., 7.—11. Bd. Roma, Befani 1888, eine Zeitschrift, die sich teilweise auch mit der Kirchenmusik beschäftigt und deren Bestrebungen beim Referenten die gröfste Anerkennung findet. Dieser reiche und wertvolle Inhalt stellt das Jahrbuch in die vorderste Reihe der musikhistorischen Literatur und es sollte niemand versäumen, sich dasselbe anzuschaffen, besonders da der Käufer noch den guten Zweck damit verbindet, die Kirchenmusikschule in Regensburg durch die Einnahme aus dem Verkaufe des Jahrbuches zu unterstützen.

---

6. The musical Times, London, Dez. 1888, enthält auf S. 717 einen historisch wertvollen Artikel über „Les Folies D'Espagne" (Folia oder Follia) aus der Feder des Herrn *Fr. Niecks*, von demselben, der soeben eine Biographie Chopin's in 2 Bänden herausgegeben hat. Er weist darin nach, dass die Folie ursprünglich ein spanischer und portugiesischer Tanz war und im $^{3}/_{4}$ Takt stand. Die früheste Verwendung des Rhythmus der Follia findet er in Girol. Frescobaldi's Toccate e Partite d'intavolatura di Cimbalo, lib. 1, Roma Borboni (von 1614, Ex. in Bibl. Berlin), überschrieben: Partite sopra Folia — im Register Follia. Den Tonsatz teilt er mit. Darauf in G. Ambr. Colonna's Intavolatura di Cithara Spagnola 1627 (nach Tappert schon 1620 und dann 1637 erschienen, die Angabe eines Fundortes fehlt leider). Hierauf fand Herr Niecks den Tanz auch in einem deutschen Werke von 1667, nämlich in Joh. Heinrich Schmelzer's „Sieg-Streit desz (?) Lufft und Wassers. Freuden-Fest zu Pferd zu dem Glorwürdigsten Beyläger Beeder Ksl. Majestäten Leopoldi desz Ersten ... Wienn 1667" (Fundort fehlt auch hier). Unter den 5 Pièces findet sich eine Follia, deren Melodie Herr Niecks mitteilt. Sie nähert sich in der Rhythmik und dem Tonfall der später so bekannt gewordenen Melodie *Farinel's Ground*, von der er gleich darauf sehr ausführlich spricht und auch hier die Melodie mitteilt, schon um ein Beträchtliches, obgleich die erstere in Dur und die letztere in Moll steht, auch man geneigt ist, ihr ein langsameres Tempo zu geben. Unter dem Namen Farinelli's Ground erreichte der Tanz Follia erst seine weite Verbreitung. Farinelli, mit Vornamen Cristiano, wie Herr Niecks mitteilt, war Violinist und Konzertmeister in Hannover in der Zeit von etwa 1680—1685 (nach Chrysander's Händel I, 355). Ihm wird die Fassung der weitverbreiteten Melodie zugeschrieben, die bald darauf der Violinist Corelli in seinem Op. 5, 12. Sonate, als Thema mit 22 Variationen verwendete. Beide Melodien werden auch hier mitgeteilt. Auch d'Anglebert verwendet dieselbe in seinen Pièces de Clavecin von 1689 unter Nr. 5 in ganz gleicher Fassung. Herr Niecks teilt mir noch privatim mit, dass er dieselbe Fassung schon 1683 mit der Bezeichnung „Mr. Fardinel's Ground" in „The Genteel Companion being exact directions for The Recorder, edited by Humphrey & Salter, gefunden habe. Ihr weiteres Vorkommen verfolgt nun der Herr Verfasser bis herauf zu Frz. Liszt, der sie in der Rhapsodie espagnole verwendet.

Bemerkenswert wäre noch, dass sie auch Sebast. Bach in der sog. Bauern-Cantate (Cantate en burlesque) als Instrumental-Einleitung zu der Arie „Unser trefflicher lieber Kammerherr" benutzte. Die Singstimme selbst hat dann nichts gemein mit der Follia. Wer die Melodie nicht kennt, findet sie in Böhme's Geschichte des Tanzes II, 54 Nr. 120 in doppelter Notenlänge und statt in Dmoll in Hmoll. Wie Herr Niecks am Schlusse seines Artikels erwähnt, scheint der Tanz in Spanien selbst wenig oder gar nicht verbreitet gewesen zu sein, denn man findet aufser in spanischen und portugiesischen Musiklexica nirgends eine Erwähnung desselben.

---

7. **Emerich Kastner**, Neuestes und vollständigstes Tonkünstler- und Opern-Lexikon, enthaltend (folgen 10 Zeilen mit umständlicher Angabe des Inhalts), herausgegeben von ... Erstes Bändchen. Buchstabe A. Berlin, Brachvogel & Ranft 1889. In sehr kl. 8°. VI und 64 S. Preis 75 Pf.

Der Verfasser sagt im Vorworte, dass er sich bemüht habe, alle Namen von Personen zu sammeln, die sich je in irgend einer Weise mit der Musik soweit beschäftigt haben, dass dieselben in die Öffentlichkeit gedrungen sind. Mit kurzen Worten, er glaubt hiermit ein Verzeichnis aller Tonkünstler, Künstlerinnen, Instrumentenmacher u. s. w. gegeben zu haben. Die Idee ist für den Musikhistoriker eine sehr praktische, denn bei der grofsen Kürze in der Behandlung jedes Namens kann man auf ein Taschenbuch rechnen, welches sich zur Benutzung bei Bibliotheksarbeiten ganz vorzüglich eignet. Es ist nur zu fürchten, dass durch das kleine Format und die Hinzugabe eines Opern-, Oratorien-, Ballet- und Schauspielmusik-Verzeichnisses, welches schon beim Buchstaben A 14 Seiten einnimmt, das Buch einen gröfseren Umfang erreicht, um noch als Taschenbuch benutzt werden zu können. Der Herr Verfasser würde überhaupt besser thun, wenn er dieses letztere Verzeichnis nicht jedem Buchstaben beifügte, sondern erst am Schlusse des Lexikons, denn man vergegenwärtige sich nur dieses umständliche Suchen irgend einer Oper, wenn nach jedem der 25 Buchstaben des Alphabets das Opernverzeichnis immer wieder von A—Z läuft. — In einem vorangehenden Aufrufe bittet der Verfasser die Musiker, ihn mit Beiträgen über ihr Leben und ihre Werke zu unterstützen. Bekanntlich hat so ein Aufruf nur zur Folge, dass die Miniaturkomponisten sich schleunigst melden. Wir möchten Herrn Kastner statt dessen lieber ersuchen, die Hofmeister'schen Kataloge, von denen alle 5 Jahre ein Supplementband erscheint, durchzuarbeiten, ferner die 3 Register zur alten Leipziger Musikzeitung, das Register zu den ersten 50 Bänden der Neuen Zeitschrift für Musik, die Register zu den Monatsheften für Musikgeschichte, zu der neuen Allgemeinen musikal. Zeitung in Leipzig von Chrysander, besonders aber die zahlreich gedruckten Kataloge öffentlicher Bibliotheken, die Bibliographie der Musik-Sammelwerke und die Antiquar-Kataloge, dann würde er ein Material gewinnen, welches alle bisherigen Musik-Lexika übertrifft und Jedem ein willkommenes Nachschlagewerk wäre.

Mitteilungen.

* **Das Taufzeugnis Johann Kuhnau's.** Als Geburtsjahr galt bis vor kurzer Zeit 1667. Erst Kümmerle in seiner „Encyklopädie der evangel. Kirchenmusik" hat den Fehler verbessert und schreibt (nach A. Dörffel) „im April 1660".

Das Trauzeugnis der Eltern lautet:

„Am 18. Februar 1656 ist Barthel Kuhn (!), Tischer alhier, mit Jungfrau Susannen, Martin Schmiedes, Bürgers und Schneiders alhier, ehelichen Tochter getraut worden."

Das Taufzeugnis Johann's lautet:

„Am 6. Aprilis 1660 mane circa h. 7 ist Barthel Kuhn N. G. (Neugeising) ein Sohn gebohren und den 8. Apr. getauft nahmens Johannes. testes: Andreas Kluge, Kürschner. Andreas Schelle, juvenis, Abraham Schellens, des Schmelzers Sohn, Frau Maria, George Leonbarts, Eheweib, alle im Neuen Geising."

Dresden. J. Schreyer.

* **Nachrichten über den Lautenisten Abraham (1568).** Unterm 9. April 1568 schrieb Kurfürst August zu Sachsen (Konz. i. K. S. Hauptstaatsarchiv: Copial 343, 258b) an den „Fürsten zu Plauen" (Heinrich VI. zu Reufs), dass ihm berichtet worden sei, der „gute luttenist Abraham, so ethwan [einst] bei herzog Johans Friedrichen [d. mittleren] uffm Grimmenstein [bei Gotha] gewesen", sei jetzt bei ihm. Da nun August in seiner „musica" eines Lautenisten bedurfte, so bat er den Adressaten, ihm Abraham, falls er „difs jungens fuglich entratheu" könne, zuzuschicken.

Dresden. Theodor Distel.

* **Ein Knabe (Heuchelin) aus Pressburg wird 1652 dem kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz empfohlen.** Herzogin Magdalene Sibylla, Tochter Kurfürsts Johann Georg I. und (Magdalenens) Sibyllens (I.), geb. Herzogin zu Brandenburg, war in erster Ehe (am 5. Oktober 1634) vermählt mit dem Kronprinzen Christian V. zu Dänemark, in zweiter (11. Oktober 1652) mit dem Herzoge Friedrich Wilhelm II. zu Sachsen-Altenburg, dessen erste Gemahlin, Herzogin Sophie Elisabeth zu Brandenburg, am 6. März 1650 gestorben war. Auf diese zweite Vermählung bezieht sich die im folgenden mitzuteilende Stelle aus einem Originalschreiben des kursächsischen Residenten am kaiserl. Hofe, Jonas Schrimpff, d. d. Prag, 1. Okt. 1652 (K. S. Hauptstaatsarchiv: III. 44, Fol. 10, Nr. 21, Bl. 356), an den kursächsischen Geheimen und Reichssekretär Rudolf Putscher, in welchem dem kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz ein junger Mensch, namens Heuchlin aus Pressburg, empfohlen wird: „... recommendire denselben ich mit diesem boni parentis utpoto, herrn Caspar Heüchelins, ... consiliarii et syndici, non degenerem filium, welchen der herr vattern, nebenst noch andern zweyen, aufs Ungarn zu disem ende abgeferttiget, dafs selbiger, bey instehendem hochfürstl. beyla(n)ger zu Drefsden, die berühmbte solennitäten sehen und, dafern selbiger, wie ich verhoffe, tüchtig befunden worden möchte, sich in der vocalmusica hören lassen und darbey etwas ferner ergreiffen solle: defswegen auch derselbe mit ein und andern recommendationbrief an ihrer churfürstl. dhltl. unsers gdsten herrn wol fürnehmen und berühmbten capellmeistern herrn Heinrich Schützen begleittet worden. Efs ist aber defs herrn vattern intention, dafs der knab, sobalt die gröfte solennitäten vorüber, wiederumb in sein patriam khommen und seinen studiis ferner obligen solle." (Es folgen Einzelheiten wegen der Verpflegung der drei Reisenden, dann heifst es weiter:)

„Ich bitte, mein hochgeehrter herr wolle sonderlichen den knaben bey wolgemeltem herrn capellmeistern Schützen bestes recommendiren . . .“

Dresden. Theodor Distel.

* *Adolf Prosniz* (Prof. am Wiener Konservator.) Handbuch der Klavier-Literatur von 1450—1830. Historisch-kritische Übersicht von . . . Wien. C. Gerold's Sohn. 1887. 8°. Vorwort mit Wien 1884 gez. 26 Seiten historische Einleitung nnd 157 Seiten Verzeichnis der Klavier- resp. Orgel-Literatur. Die Idee und Anlage ist vortrefflich und würde dem Historiker und auch Dilettanten ein wertvolles Nachschlagewerk bieten, wenn die Ausführung gleichen Schritt hielte. Die historische kurze Einleitung zeugt von fleifsigen Studien und gründlichem Eindringen in die Entwickelung der Klaviermusik. Die darauf folgende biographische nnd bibliographische Darstellung der Komponisten und ihrer Klavier- oder Orgelwerke ist, soweit andere das Material klargelegt haben, ohne Tadel, sobald sie aber in die 2. Hälfte des 17. Jahrh. tritt und das ganze 18. hindurch sehr verschiedenwertig, nämlich bei dem einen Autor gut, bei einem anderen ungenau und lückenhaft. Ebenso lückenhaft ist die Anführung der Fundorte (Bibliotheken). Ältere Werke ohne Fundort zu verzeichnen, heifst Wasser in ein Sieb füllen und hat nur den Zweck das Buch zu füllen. Es ist die nutzloseste Schreiberarbeit, die leider noch sehr gepflegt wird. Treten wir dagegen in die Jetztzeit ein, so fällt diese Bedingung weg, denn in jeder Musikalienhandlung können wir das Verlangte erhalten. Die Einteilung der 2. Epoche (Emanuel Bach bis zur Neuzeit) hat durch das Zerreifsen in 4 Gruppen, resp. 5, die Übersichtlichkeit verloren, auch ist es wohl heute als ein verfrühtes Unternehmen zu betrachten, die Komponisten des 18. Jahrh. nach ihren Leistungen einzureihen. Gar mancher von ihnen, der einst hoch gefeiert wurde, ist uns noch so unbekannt, dass ein Urteilen ein sehr voreiliges Unternehmen ist. Wenn der Herr Verfasser sich dieses Feld zur weiteren Untersuchung wählt, — die Wiener Bibliotheken gewähren dazu ein reichhaltiges Material — so würde er sich um die Erforschung der Musikgeschichte ein grofses Verdienst erwerben, doch müsste dieselbe in einer historisch kritischen Weise geschehen.

* Die Herausgabe der neuerdings angekündigten Paléographie musicale, veröffentlicht durch die Benediktiner-Patres von Solesme in Frankreich, versuchen nun Deutschland durch einen deutsch abgefassten Prospekt für ihr Unternehmen zu gewinnen. (Der französische Prospekt war den Monatsh. 1888, Nr. 11 als Beilage gegeben.) Eine beiliegende Subskriptionsliste bezeugt, dass das Unternehmen in Frankreich selbst die gröfste Unterstützung findet, dagegen vom Auslande nur wenig beachtet wird, und doch verdiente es eine allgemeine Unterstützung. Sowohl Deutschland wie Italien haben sich um die Herstellung des gregorianischen Chorals schon so grofse Verdienste erworben und so Grofses geleistet, dass man doch glauben sollte, eine Herstellung der ältesten noch vorhandenen Mss. auf photolithographischem Wege wäre geeignet, ihr volles Interesse dafür zu erwecken. Der Preis von jährlich 20 M für 4 Liefg. in 4° zu je 16 Lichtdrucken ist freilich etwas hoch, besonders da man in Frankreich selbst nur 16 M zahlt. Dies Verfahren, den Preis für das Ausland höher anzusetzen als für das Inland, hat immer den Beigeschmack wie eine Art Strafe, dass man Ausländer ist. Lasse man diese zwar alte, aber stets zum Schaden der Sache eingeführte Einrichtung fallen und die Unternehmer werden sich dabei weit besser stehen. Wenn die Versendung auch etwas höhere Unkosten verursacht, so beträgt sie doch nicht 4 M mehr, denn je 50 g kosten nur 5 Pf. Porto. Man subskribiert bei der Musikhandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

* Der Katalog des Liceo musicale zu Bologna schreitet rüstig vorwärts und liegt bereits die 4. Lieferung vor, die bis Seite 256 reicht und theoretische Schriften aus allen Zeiten enthält. Die Beschreibnng der Titel, die Auszüge aus den Werken und die Inhaltsangabe der Hds. geben ihm einen hohen Wert.

* Liebhaber und Sammler von Autographen werden darauf aufmerksam gemacht, dass Herr *Sigmund Austerlitz* in Wien I., Donaustr. 1, seine kostbare Autographen-Sammlung verkaufen will, entweder im ganzen oder einzelnen. Die Sammlung enthält Haydn-, Mozart- nnd Beethoven'sche Autographe, das Stabat mater von Pergolese und vieles andere.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquarist zu Berlin W., Charlottenstr. 63. Katalog 73. Dramatische Musik (Orchester-Partituren und Klavierauszüge) 390 Nrn. Opern aus drei Jahrhunderten und aus aller Herren Länder, seltene und bekannte Werke. Die Titel zeichnen sich wieder durch eine genaue und sorgfältige Wiedergabe aus, so dass sie der Bibliographie die besten Dienste leisten.

* *Albert Cohn* in Berlin, Antiquariat, W. Mohrenstr. 53. Katalog CXCIII. Enthält neben anderen Werken auch eine Auswahl seltener Musikwerke aller Gattungen. Auch hier ist die Titelwiedergabe eine vorzügliche und mit Luxus hergestellte. Wir möchten hier den Wunsch anfügen, dass sich die Antiquare Englands, Italiens und Frankreichs doch auch den Bestrebungen anschliefsen, ihre Kataloge sorgfältiger herzustellen, sowohl in der Wiedergabe des Titelwortlautes, als besonders in Angabe des Verlagsortes, Verlegers oder Druckers und der vorhandenen Stimmbücher. Es ist wahrhaft ein Jammer, wie die im übrigen mit Luxus hergestellten Kataloge nachlässig und ohne jegliche bibliographische Kenntnisse hergestellt sind. Wir ersuchen die Herren Mitglieder unserer Gesellschaft, die jenen Ländern angehören, in Zeitungen für eine bessere Herstellung der Kataloge für Musik so lange zu kämpfen, bis das Ziel erreicht ist. In Deutschland sah es einst nicht besser aus, bis auf Drängen der Musikhistoriker die Kataloge eine wissenschaftliche Form erhielten.

* Von dem Verzeichnis der Musikhandschriften der Kgl. Ritter-Akademie zu Liegnitz, welches als Beilage zu den Monatsheften von 1886 erschienen und dem soeben das Register beigegeben ist, liegt noch ein kleiner Vorrat im Separatabzuge zum Verkauf. Preis des Exemplares 2 M.

* Quittung über eingezahlte Beiträge von den Herren: Kaplan Bäumker, Battlogg, Bertling, Pfarrer le Blanc, Prof. Braune, Carstenn, Clouzot, Dangler, Prof. Faisst, Prof. Fürstenau, Frz. Xav. Haberl, Prof. Köstlin, P. Utto Kornmüller, Dr Kralik, Baron Aless. Kraus Figlio, Prof. Kullack, Fr. Niecks, Musikd. Notz, Dr. Piber, Jul. Richter, Prof. Schell, Schreyer, Direktor Skuherský, Prof. Sommer, Pfarrer Unterkreuter, Dr. E. Vogel, Prof. Wagener, von Wasielewski, Kaplan Wüst. Schullehrer-Seminar in Zschopau, Stadtbibliothek in Frankfurt a. M., Strafsburger Universitäts-Bibliothek, Verein voor N. Neederlands Muziekgeschiedenis. — Nachträglich von den Herren: Dr. E. Bohn, Dr. A. Dörffel, Emil Krause, A. Quantz, Fr. Rödelberger, W. Tappert, G. Voigt und E. Werra.

Templin, den 15. Febr. Eitner.

* Den mehrfachen Anfragen wegen eines Titelblattes zum Buxheimer Orgelbuche diene zur Antwort, dass weder ein Titelblatt gedruckt, noch als Beilage angezeigt ist.

* Hierbei eine Beilage: Register zu den Hds. in Liegnitz, Bog. 9.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Ciprian Rore.

(Rob. Eitner.)

(Fortsetzung.)

1543. Das zweite Buch vierstimmige Madrigale erschien nach Becker bei Gardane in Venedig 1543, doch ist mir kein Exemplar bekannt. Ob der Inhalt der ersten Ausgabe auch nur 9 Madrigale von Rore enthielt, lässt sich aus der Partiturausgabe von 1577 fast mit Gewissheit behaupten, denn dort folgen nach den 9 Madrigalen die Worte „Et seguitano altri Madrigali del istesso Autore", Fol. 25, und dieser Anhang ist aus dem Sammelwerke 1566a (andere Ausgabe 1575) entnommen.

Die erste mir bekannte Ausgabe des 2. Buches ist von 1557, die scheinbar wie eine erste Ansgabe betitelt ist:

(1557.) Tenore | (Versal:) Di Cipriano De Rore | Il Secondo Libro De Madrigali | (Petit:) A quatro Voci, Con vna Canzon di Gianeto; Sopra di Pace non trouo, Con quatordeci | ſtanze. Nouamente per Antonio Gardano stampato et dato in luce. | Con Gratia Et Privilegio | A Quatro — Drkz. — Voci. ‖ In Venetia Apresso di | Antonio Gardano. | 1557.

4 Stb. in kl. quer 4^{0}, o Dedic.; im Liceo musicale in Bologna der Tenor.

Eine andere Ausgabe erschien

(1569) (Versal:) Canto | Di Cipriano De | Rore Il Secondo Libro | De' Madrigali A Qvattro Voci | Con Una Canzon di Gianetto | (Petit:)

Di Quatordeci Stanze Sopra di Pace non trovo, | (Versal:) Nuovamente Con Ogni | Diligentia Ristampato. | Libro — Drkz. — Secondo. || In Venetia | (Petit:) Appresso Claudio da Correggio. | MDLXVIIII. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. Exemplar komplet im Liceo musicale zu Bologna.

Eine spätere Ausgabe trägt den Titel

(1571). Tenore | Di Cipriano De Rore | Il *Secondo Libro* De Madrigali | A *Quatro Voci*, Con vna Canzon di Gianetto; ſopra di Pace non trouo, Con | quatordeci ſtanze. Nouamente con ogni dilligentia Riſtampato. | A Qvatro — Wappen — Voci | Con Gratia Et Privilegio || In Venetia Appreſſo li Figliuoli | di Antonio Gardano. | 1571. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic.

Exemplare: Staatsbibl. München und Hofbibl. Wien komplet. Kgl. Bibl. Berlin nur Tenor und Bibl. naz. zu Florenz: C. u. A.

pag. Inhalt (4 stimmig):

1. Un' altra volta la Germania.
2. Chi non sa com' Amor sprona.
3. Schiet' arbuscel di cui ramo.
4. Beato me direi se mi mostrasse.
5. O sonno o della queta' humida.
   2. p. Ove 'l silentio che 'l di fugge.
6. Fontana di dolore albergo d'ira.
7. Datemi pace' o duri miei pensieri.
8. Mentre la prima mia novell' etade.
9. Mia benigna fortuna, 2. p. Crudele' acerba' inexorabil morte.
   Canzon di Gianetto (scilc. Palestrina).
10. Da fuoco cosi bel nasc' il mio.
11. 2. Stanza: Rapace' ingord'e.
11. 3. „ Amo' e non nacque.
12. 4. „ Da l'empia gelosia.
13. 5. „ Se mi vince tal'hor.
14. 6. „ O effetto rio ch'el piu felice.
15. 7. „ Amor non volev' io ch'el mio.
16. 8. „ Non mi sferr'il crudel.
17. 9. „ Poi che la vista del mio caro.
18. 10. „ Io non ho lingu' e senza gliocchi.
19. 11. „ L 'alta cagion del mio fermo.
20. 12. „ Misero stato de gl'amanti.
21. 13. „ Fuggir devriassi se fuggir.
22. 14. „ Satio di tormentarm' amore.

Eine vermehrte Gesamtausgabe beider Bücher 4 stim. Madrigale erschien in Partitur

(1577). (Versal:) Tvtti I *Madrigali* | Di Cipriano Di Rore | A Qvattro Voci | Spartiti Et Accommodati Per | (Petit:) ſonar d'ogni ſorte d' iſtromento perfetto, & per | Qualunque ſtudioſo di Contrapunti. | Nouamente poſti alle ſtampe. | Vign. | Drz. || In Venetia Appreſſo di Angelo Gardano. | 1577. | (Titel mit Holzschnitten umgeben.)

1 vol. in Fol. zu 31 Bll. mit 42 Madrigalen aus dem 1. und 2. Buche. Eine nach fast modernen Einrichtungen gedruckte Partitur mit Taktstrichen. Texte fehlen, aufser den am Rande verzeichneten Anfangsworten. Probe-Abdrucke der Partitur findet man in den M. f. M. V, 30.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, fehlen die letzten Blätter. — Liceo musicale in Bologna vollständig.

Ans dem 1. Buche sind alle 23 Canzonen und Madrigale in gleicher Ordnung wie in der Ausgabe von 1557 aufgenommen; es fehlen nur die beiden Chansons „En voz a dieux“ und „Hellas comment“. Von Bl. 16 v. ab folgen dann die Madrigale des 2. Buches zu 4 Stimmen, wie sie soeben mitgeteilt sind. Nach „Mia benigna fortuna“ mit seinem 2. Teile folgt Fol. 25 die Überschrift: „Et seguitano altri Madrigali del istesso Autore“ und darauf die Madrigale:

Ben qui si mostra 'l ciel.
Ne l'aria in questi di.
Era il bel viso suo.
E ne la face de begli, 2. parte.
Chi vel veder tutta.
Vedrà i biondi capei, 2. parte.
Se qual e'l mio dolore (im Berliner Exemplare nicht mehr vollständig und die folgenden fehlen ganz).
Felice sei Tivigi poi.
Musica dulci sono celestia.
Calami sonum ferentes (das von Commer im 12. Bande seiner Collectio abgedruckte Madrigal mit der chromatischen Tonleiter als Motiv.) Diese 10 letzten Madrigale sind dem Sammelwerke 1566a (1575) entlehnt. (NB. Ein kompletes Exemplar von 1566a im Archive zu Augsburg.)

1544 a. (Versal:) Cipriani | Mvsici Eccellentissimi Cvm Qvibvsdam Aliis Doctis | Avthoribvs Motectorvm Nvnc Primvm Maxima | Diligentia In Lvcem Exevntivm | Liber Primvs | Qvinqve — Drkz. — Vocvm. || (Petit:) Venetijs Apud Antonium Gardane. | Cum Gratia et Privilegio. | Bez. des Stb. | (Sammelwerk 1544a).

5 Stb. in kl. quer 4⁰ (Bassus mit wenig verändertem Titel, siehe Bibliogr. der Musik-Samlwke.).

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, Proske'sche Bibl. Regensburg, Stadtbibl. Augsburg, Stadtbibl. Lübeck, british Museum, sämtl. komplet. Bibl. München nur Bassus.

Von Rore sind enthalten:

1. Benedictus deus et pater, p. 20.
2. Gaude Maria virgo, 2. p. Gabrielem, p. 5.
3. In die tribulationis meae, p. 13.
4. Itala que cecidit, 2. p. Una tibi floret, p. 3.
5. Nulla scientia, 2. p. O quam necessaria, p. 1.
6. Tribularer si nescirem, 2. p. Secundum multitudinem, p. 23.
7. Vado ad eum qui misit p. 17.

1544 b. Di Cipriano | Il Secondo Libro De Madregali A Cinqve Voci Insieme | Alcvni Di M. Adriano Et Altri Avtori | A Misvra Comvne Novamente | Posti In Lvce | A Cinqve — Drz. — Voci Venetijs Apud Antonium Gardane. | M.D.XXXXIIII. | Cantvs. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰. British Museum in London. Dieses Sammelwerk ist in meiner Bibliographie unter 1552 beschrieben. Der Inhalt stimmt mit den Ausgaben von 1551 und 1552 genau überein und auch hier sind die Madrigale „Qual anima ignorante" mit Adriano und „S' infinita bellezza" mit Archadelt gezeichnet, die in den späteren Ausgaben keinen Autornamen tragen.

(1551.) Cipriano de Rore il secondo libro de Madrigali a 5 voci insieme . . . bis „Autori", dann Novamente Riſtampato.

Ibidem 1551, 5 Stb. in kl. quer 4⁰, auf der Staatsbibl. München komplet.

(1552.) Derselbe Titel. Ibidem 1552. 5 Stb. in kl. quer 4⁰. Bischöfl. Bibl. Proske's in Regensburg: C. A. B. V. — Bibl. nazionale in Neapel: C. A. — Archiv der Kirche S. Petronio in Bologna. 5 Stb.

(1562). Derselbe Titel. „In Venegia, Appresso Girolamo Scotto." | MDLXII. | 5 Stb. in kl. quer 4⁰. Stadtbibl. Augsburg, beschrieben im Kataloge von Schletterer p. 35 No. 125.

(1563.) Mit gleichem Titel, gedruckt bei Anton. Gardano 1563. 5 Stb. in kl. quer 4⁰. Staatsbibl. München und Hofbibl. Wien kompl. Die Bibl. nazionale in Florenz nur Altus und Quintus.

(1593). Gedruckt bei Angelo Gardano in Venedig. 5 Stb. in kl. quer 4⁰. Kgl. Bibl. Brüssel, fds. Fétis No. 2230.

Von Rore sind folgende Madrigale enthalten:
pag. 1. Cantiamo lieti. 2. p. La terra di novelli.
„ 5. Sfrondate o sacre dive.
„ 19. Scielgan l'alme sorelle. 2. p. Ardir senno vertu.
„ 21. O dolci sguardi. 2. p. Et se talhor de begliocchi.
„ 23. I mi vivea. 2. p. O natura pietosa.
„ 25. Padre del ciel. 2. p. Hor volge signor.
„ 27. Fu forse un tempo. 2. p. Ogni mio ben crudel morte.
„ 37. Dhe si ti strins' amore.

1545. (Versal:) Tenor | Cypriani Rore | Mvsici Excellentissimi | Motetta Nvnc | Primvm | Svmma | Diligentia In Lvcem | Prodita. | Qvinqve — Druckerz. — Vocvm | (Petit:) Venetijs Apud Antonium Gardane | M.D.XXXXV. | (Versal:) Cvm Gratia Et Privilegio. |

5 Stb. in kl. quer 4°: C. A. T. und Quintus übereinstimmend, während der Bassus die Varianten „Motectorvm", „Prodevntivm", „D.M.XXXXV" und keine Dedication hat.

Dediciert von Gardane an Signor Baldasar Feria, Gesandter des Königs von Portugal. Der Inhalt bietet nichts Bemerkenswertes.

Exemplare: Stadtbibl. Hamburg und Augsburg, Hofbibl. Wien, Stadtbibl. Lübeck, Gymnasialbibl. in Heilbronn, british Museum in London, sämtl. komplet.

Inhalt:

1. Beatus homo, cum 2. et 3. partib. pag. 1.
2. Cantantibus organis, c. 2. part. p. 24.
3. Domine quis habitabit, c. 2. part. p. 32.
4. Exaudiat me Dominus, c. 2. part. p. 16.
5. Gaude Maria virgo, c. 2. part. p. 8, derselbe Satz wie in 1544.
6. In convertendo Dominus, c. 2. part. p. 6.
7. In Domino confido, c. 2. part. p. 12.
8. Levavi oculos meos, a voce pari, c. 2. part. p. 30.
9. Nulla scientia melior, c. 2. part. p. 4, derselbe Satz wie in 1544.
10. Nunc cognovi, c. 2. part. p. 36, cum 6 voc.
11. Plange quasi virgo, c. 2. part. p. 18, a voce pari.
12. Pulchrior Italicis formosa, p. 10.
13. Quanti mercenarii, c. 2. part. p. 26, a voce pari.
14. Quid gloriaris, c. 2. part. p. 28.
15. Si ignoras, a voce pari, c. 2. part. p. 23.
16. Tribularer si nescirem, c. 2. part. p. 14, derselbe Satz wie in 1544.
17. Vado ad eum qui misit, p. 12, derselbe Satz wie in 1544.
18. Usquequo Domine, c. 2. part. p. 20.
19. Vias tuas Domine, a voce pari, c. 2. part. p. 34.

1548. (Versal:) Mvsica Di Cipriano Rore | Sopra Le Stanze Del Petrarcha | (Petit:) in laude della Madonna, Et altri *Madrigali*

a cinque voci, Con cinque Madrigali | di due parte l'uno del medefmo autore belliffimi non piu veduti, Infieme | quatro Madrigali nuovi a Cinque di Messer Adriano. | *LIBRO TERZO.* | Bez. des Stb. In Venetia Apreffo di | Antonio Gardane. | M.D.XLVIII. |

5 Stb. in kl. quer 4°, o. Dedic. Sammelwerk 1548a. Exemplare: Bischöfl. Proske'sche Bibl. in Regensburg und Staatsbibl. München komplet. Stadtbibl. in Hamburg nur Cantus.

Von Rore sind enthalten:

1. Vergine bella.
2. „ saggia.
3. „ pura
4. „ santa
5. „ sol' al mondo.
6. „ chiara.
7. Lasso che mal accorto.
8. S' honest' amor.
9. 2. p. Ond' io spero.
10. Quel vago impallidir.
11. 2. p. Conobbi' allhor.
12. Qual donn' attende.
13. 2. p. Ivi 'l parlar.
14. Si traviato.
15. 2. p. E poi che 'l fren.
16. Se voi poteste.
17. 2. p. Che gentil pianta.
18. Quande fra l'altre donn'.
19. 2. p. Io benedico.
22. Pommi ov' il sol.
28. Quand io veggio a voce pari.
29. 2. p. Poscia in pensar.
30. L'augel sacro.
31. 2. p. Ond' il bel pome.
32. Ite rime dolenti.
33. 2. p. E se qualche pieta.
34. L'amor la viva fiamma.
35. 2. p. Novo consiglio.
36. Scarco di doglia.
37. 2. p. Ma il bel pensier.

In demselben Jahre brachte auch Scotto eine Sammlung mit fast gleichem Inhalte. Wer der Vorgänger war ist nicht ersichtlich. Sie trägt den Titel:

(1548.) Bez. des Stb. | Di Cipriano Rore | et di altri eccellentissimi musici il terzo libro di madri | gali a cinque voce novamente da lvi composti et | non piv posti in lvce. | Con diligentia stampati. | Musica nova et rara Come a quelli che la Canterãno et udirãno sara palese. | Venetiis Apresso Hieronimo Scotto. MDXLVIII. |

5 Stb. in kl. quer 4°, Dediciert an Signor Gottardo Occagna von Paola Vergelli musico padouano.

Exemplar in der Universit.-Bibl. in Upsala: C. A. T. und Contratenor (scil. Quintus), der Bassus fehlt. (Mitteilung des Herrn Bibliothekars Claese Annerstedt.)

Der Inhalt stimmt mit der Ausgabe von Gardane in den Nrn. 1 bis 19 überein, während die übrigen Nummern fehlen und folgende dafür eintreten:

Amor m'ha posto come, von *Perisone,* c. 2. part. p. 11.
Doue sei tu mio car' et mio, von *Willaert,* c. 2. part. p. 15.

Lauro gentile il di che l'aurea, von *Zarlino*, c. 2. part. p. 20.
Poi ch' io vi veggio o donna, von *Gabriello Martinengo*, p. 22.
Quelle fiamme quel foco, c. 2. part., von *Martinengo*, p. 18.
S' una fede amorosa un cor, c. 2. part., von *Baldiserra Donato*, p. 13.

Aufserdem sind noch von *Willaert* wie in der Gardane'schen Sammlung enthalten: „Amor da che tu vuoi", c. 2. p. — „Mentr'al bel letto ove dormia", c. 2. p. — „Ne l'amar" und „Se la gratia divina".

Das Sammelwerk enthält also 23 Madrigale ohne die 2. Teile.

(1552.) Bez. des Stb. | Di Cipriano Rore | Il Terzo Libro de Madrigali | A cinque uoci Dove si Contengono Le Vergine, & altri | Madrigali Novamente Con ogni | Diligentia Ristampato. | A CINQVE VOCI ‖ In Venetia Apresso di | Antonio Gardane. | 1552. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. 44 Nrn., also um 7 Madrigale von Rore vermehrt, nämlich:

pag. 7. Vergine quante lagrime.
„ 8. „ tal'e terra.
„ 9. „ in cui ho tutta.
„ 10. „ humana.
„ 11. Il di s'appressa.
„ 12. Quando lieta sperai.
„ 13. A che con nuovo laccio.

Die übrigen wie in 1548 von Gardane.

Exemplare: Stadtbibl. in Augsburg komplet. Bischöfl. Proskesche Bibl. in Regensburg nur C. A. B. V. — Bibl. nazionale in Neapel: C. B. V.

(1557.) Altvs | Di Cipriano Di Rore | Il *Terzo Libro* De' Madrigali, | Dove Si Contengono Le | Vergine, Et Altri | Madrigali. | Vignette | Di nuouo riueduti, & con ſomma diligentia corretti. | A Cinqve — Druckerz. — Voci ‖ In Venetia, Per Plinio | Pietrasanta. MDLVII. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. Der Inhalt ist mit der Ausgabe von 1548 Gardane fast übereinstimmend, nur fehlt bei den Madrigalen: „Amor da che — Se la gratia — Ne l'amar — Mentr' al bel" der Autorname *Willaert*'s, so dass man glauben könnte dieselben wären von Rore. Hinzugefügt sind am Ende noch folgende Madrigale:

pag. 46. Di virtù, di costumi e di valore.
„ 47. Cosi 'l mio stil, qual fe la sua bellezza.
„ 48. O Morte eterno fin de tutti mali.
„ 49. Alcun non può saper da chi sia amato.

Exemplare: Kgl. Ritterakademie in Liegnitz kompl. Kgl. Bibl. Berlin: Altus.

(1560) erschien bei Antonio Gardano eine neue Ausgabe (ristampato) mit demselben Titel wie ihn 1557 hat und dem Inhalte von 1552.

Exemplare: Staatsbibl. München 5 Stb. — Stadtbibl. Augsburg 5 Stb. — Bibl. Proske: A. B. V. — Bibl. naz. in Florenz: A. n. 5.

(1562.) Canto. | Di Cypriano Rore | Li Madrigali A Cinqve Voci, | Il Terzo Libro. | Dove Si contengono Vergine, | Et Altri Madrigali, Novamente | ristampati, & con ogni diligenza coretti. | Drz. || In Vinegia, Appresso Girolamo Scotto. | MDLXII. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰. British Musenm kompl. Näheres über diese Ausgabe ist mir nicht bekannt.

(1566.) (Versal:) Canto | Di Cipriano Rore | Il Terzo Libro Di Madrigali | Dove Si Contengono Le Vergine, | Et Altri Madrigali, | (Petit:) Nouamente con ogni diligentia Riſtampato. | A CINQVE — Drkz. — VOCI || IN VENETIA. |

Am Ende der Stb. , In Venetia appreſſo Francesco Rampazetto. | MDLXVI. | (Sein Drnckerzeichen besteht in einer energisch fortschreitenden Jungfrau mit einem Palmenzweige in der Rechten und einem Kranze in der Linken.)

5 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. Die Kgl. Bibl. in Berlin besitzt den C. A. T. B. (Quintus fehlt). Der Inhalt besteht znm Teil aus den Madrigalen von 1548 und 1552, nämlich

aus 1548 Gardane No. 1—17, 22, 31—33,
aus 1552 No. 7—13.

Von den anderen Autoren sind von *Willaert* aufgenommen „Amor da che, — Mentr' al bel, — Ne l'amare und Se voi potessi. Der Satz von *Nicolo Dorati* aus 1552 p. 14 „Bianca neve e il bel" ist *Rore* zugeschrieben.

(1593.) Titel bis Ristampato. In Venetia, ap. Angelo Gardano. 1593. 5 Stb. in quer 4⁰. Kgl. Bibl. Brüssel fds. Fétis 2231. Der Inhalt ist mir nicht bekannt.

1549. Bez. des Stb. | (Versal:) Il Terzo Libro | Di Motetti A Cinqve Voci Di | (Petit:) Cipriano de Rore, & de altri excellentiſſimi Musici etc. || Venetia appreſſo de | Antonio Gardane. | 1549. |

Siehe Sammelwerk 1549 c. 5 Stb. in kl. qner 4⁰. Exemplare: Hofbibl. Wien, Stadtbibl. Augsbnrg, Proske'sche Bibl. in Regensburg Stadtbibl. Köln, sämtlich kompl. Kgl. Bibl. Berlin nur Altus.

Von Rore sind enthalten:

1. Angustie mihi sunt undique.
2. Clamabat autem mulier.
3. Domine Deus subditione, 2. p. Quis enim tibi. 3. p. Tu ergo rerum.
4. Despeream nisi sit Dea vera.
5. Hesperie cum leta suas, 2. p. Quis mihi te similem.
6. Illuxit nunc sacra dies.
7. O altitudo divitiarum, 2. p. Quis enim cognovit.

1554. Ein mir unbekanntes Werk ist folgendes:

Cipriano Rhore et Jachet da Mantoa. Sacri et Santi Salmi di David Profeta. Venetiis apud Hieronymum Scottum. MDLIIII. Im Besitze des Grafen Luigi Manzoni zu Lugo in Italien.

1557 a. PASSIO | DOMINI NOSTRI JESV CHRISTI | fecundum Joannem, in qua folus Joannes canens introducitur: | Auctore CYP. RORE, cum quatuor | vocibus, nunc primum in lucem | aedita | Druckerzeichen. || LVTETIAE. | Apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard, Regis Typographos, | in vico Sancti Joannis Bellonacenfis, fub interfignio | diuae Genouefes. | —1557. | Cum priuilegio Regis, ad decennium. |

1 Sammelband in gr. Fol. Kgl. Universit.-Bibl. in Königsberg i/Pr. Pb. 4 No. 16. 14 Bll. Hierzu gehört noch ein 2. Chorbuch, welches die Anssprüche der Einzelpersonen und die Chöre enthält, während der oben beschriebene Band nur die Partie des Evangelisten umfängt. Die beiden Bände ergänzen sich daher.*) Der Titel des 2. Bandes lautet:

(Versal:) Passio | Domini Nostri Jesv Christi | (Petit:) fecundum Joannem, in qua introducuntur JESVS, & Judei: | Auctore CYP. RORE, cum duabus & fex | vocibus, nunc primum in lucem | aedita. || LVTETIÆ etc. wie vorher.

Mitteilung der Titel von Herrn Dr. Rodiger, da die Titel bei Müller p. 6 No. 6 und p. 74 6a ungenau sind. Die Exemplare der Sammelbände in Wien und Upsala besitzen die Passion nicht.

1557 b. (Versal:) Tenor | Di Cipriano De Rore | Il Qvarto Libro D'I Madrigali | (Petit:) A cinque Voci con uno Madregale a sei & uno dialogo a otto, Nouamente da lui | compofto & per Antonio Gardano ftampato & dato in luce. | (Versal:) Con Gratia Et Privilegio |

*) Herr Jul. Richter machte mich darauf aufmerksam, der die Passion in Partitur gesetzt hat.

A Cinqve — Drkz. — Voci ‖ (Petit:) In Venetia Apreſſo di | Antonio Gardano. | 1557. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. Sammelwerk 1557e. Kgl. Staatsbibl. München komplet.

Von Rore sind folgende Madrigale enthalten:

1. Alcun non puo saper, Canon.
2. Amor se cosi dolc'e il mio dolore, dialogo a 8.
3. Se ben il duol che per voi donna, 1. part. Ben voi a piu de mille, 2 p.
4. Come la notte ogni Fiammella viva.
5. Di virtu di costumi, 1. p. Cosi il mio stil, 2. p.
6. La bella greca onde 'l pastor ideo.
7. L' ineffabil bonta del redentore.
8. L'alto signor dinanzi a cui, 6 voc., 1. p. L'una piaga arde, 2. p.
9. Quando signor lasciaste, 1. p. Ma poi che vostr' altezza, 2. p.
10. O morte eterno fin di tutt' i mali.
11. Vogli il tuo corso alla tua.

(1562.) Eine Ausgabe mit fast gleichem Titel erschien in Venedig bei Girolamo Scotto 1562.

5 Stb. in kl. quer 4⁰. Bibl. nazionale in Florenz kompl.

(1563.) Eine Ausgabe mit fast gleichem Titel und Inhalt erschien bei Gardano 1563. 5 Stb. in kl. quer 4⁰. Exemplare: Staatsbibl. München, Hofbibl. Wien kompl. Proske's Bibl. nur A. B. und V.

(1568.) Fétis zeigt eine Ausgabe von 1568 an, die ich nicht kenne.

(1580.) Tenore | Di Cipriano De Rore | Il *Qvarto Libro* De Madrigali | A Cinqve Voci, | Nuouamente Ristampato. | Wappen ‖ In Venetia appreſſo | Angelo Gardano | 1580. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic.

Exemplare: Staatsbibl. München, Hofbibl. Wien und Bibl. Brüssel (fds. Fétis 2232) kompl. — Bibl. Berlin: Tenor. British Museum: C. A. T. B.

Der Inhalt variiert mannigfach. Von Rore sind obige Nrn. 6, 10, 1, 7, 11, 4, 9, 5, 3, 8, 2 in dieser Ordnung enthalten. Von den anderen Autoren ist nur geblieben

pag. 5. Adriano (Willaert), In grata, c. 2. p.
„ 11. Giov. Nasco, Io mi rivolgo, c. 2. p.
„ 15. Pietro Taglia, Discolorato, c. 2. p.

Summa 21 Madrigale incl. der 2. Teile.

(Schluss folgt.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

8. Frederick Niecks: Frederick Chopin as a man and musician. (2 Bände, XII und 340, und 375 Seiten. Mit einem Portrait, einer Radierung von H. R. Robertson nach einer Bleistiftzeichnung von T. Kwiatkowski im Besitze des Verfassers und einem Facsimile des Autographs der ersten der drei Etüden ohne Opus-Zahl im Besitze des Herrn Felix Moscheles.) London und New-York, Novello, Ewer & Co. 1888. gr. 8⁰. Pr. 24 M.

Der Verfasser dieser neuesten Chopin-Biographie bespricht in der Vorrede eine Reihe von Werken seiner Vorgänger. Streng genommen können jedoch davon nur zwei ernstlich in Betracht kommen — Liszt's „F. Chopin“ und Karasowski's „Friedrich Chopin: sein Leben, seine Werke und seine Briefe.“ So interessant und wertvoll nun aber das erstere Werk in mancher Beziehung ist, so fehlt demselben doch fast alles was zu einer Biographie gehört. In dem andern der zwei genannten Werke steht es mit dem Thatsächlichen bedeutend besser, viel bleibt aber dennoch zu wünschen übrig. Karasowski ist zu wenig kritisch in der Auswahl des Materials und in der Beurteilung des Menschen und Künstler Chopin, der ihm ein Wesen ohne Fehler und Schwächen ist. Mehr noch aber liegt das Unbefriedigende des Buches an der Dürftigkeit des Materials für Chopin's Pariser Zeit, die interessanteste Periode seines Künstlerlebens. Das Bestreben des Herrn Niecks ging daher dahin, diese Fehler zu vermeiden, die Lücken auszufüllen und ein möglichst vollständiges und getreues Bild von der Persönlichkeit und dem Wirken Chopin's und zugleich auch von seiner Umgebung zu entwerfen. Zu diesem Zwecke durchforschte der Verfasser einerseits unzählige Bücher, Broschüren, Correspondenzen, Zeitschriften und Zeitungen, und andererseits setzte er sich persönlich oder brieflich mit den noch lebenden Freunden, Bekannten und Schülern Chopin's in Verbindung. Von den Schülern seien hier genannt: Madame Dubois (née Camille), O'Meara, Madame Streicher (geb. Friederike Müller), Madame Rubio (née Vera de Kologrivof), Mdlle. Gavard, Adolf Gutmann, Georges Mathias, Brinsley Richards und Lindsey Sloper; von Freunden und Bekannten: Liszt, Ferdinand Hiller, Franchomme, Ch. V. Alkan, Stephen Heller, Ed. Wolff, Charles Hallé, G. A. Osborne, T. Kwiatkowski, Prof. A. Chodzko, Leonard Niedzwiecki, Madame Jenny Lind-Goldschmidt, A. J. Hipkins, Dr. und Mrs. Lyschinski. Die vielen Briefe Chopin's geben dem Werke besonderen Wert; die an Hiller, Franchomme und Dr. Lyschinski gerichteten erscheinen hier zum erstenmale, manche der anderen lagen in Büchern und Zeitschriften zerstreut. Bei einem nationalen Künstler, wie Chopin, mussten das Land und die Leute seiner Herkunft berücksichtigt werden. Ferner verlangte das geistige und besonders das musikalische Leben der Städte, wo er sich längere Zeit aufhielt (Warschau, Berlin, Dresden, Wien, London und vor allem Paris)

beschrieben zu werden. Dies zu thun hat der Verfasser nicht unterlassen, der auch das Verhältnis Chopin's zu George Sand sehr eingehend behandelt, und der Reise nach England und Schottland 30 Seiten und der nach Majorca ebensoviele widmet. Die folgenden Auszüge aus dem Inhaltsverzeichnisse mögen dem Leser einen Begriff von dem Charakter der vorliegenden Biographie geben: Polen und seine Bewohner; die Anfänge des Romantismus in Polen; Chopin's Entwickelung als Komponist und Klavierspieler; Musik und Musiker in Polen vor Chopin's Zeit; Haupteinflüsse, welche seinen Kompositionsstil bildeten; der Romantismus in Frankreich (Literatur, bildende Künste, Musik); Chopin's Beziehung zum Neoromantismus; was für Einfluss Liszt auf die Entwickelung Chopin's ausübte; Chopin als Konzertspieler; George Sand (ihr früherer Lebenslauf, 1804 bis 1836, und Charakter als Frau und Schriftstellerin); Chopin's Spielweise: technische Eigenschaften, günstige physische Bedingungen, Tonfülle, Gebrauch des Pedals, geistige Eigenschaften, tempo rubato, Instrumente; Musikalische Sympathien und Antipathien; Chopin als Lehrer: seine Schüler, Lehrmethode und Unterrichtsrepertoire; seine verschiedenen Kompositionsstile; polnische Nationalmusik und ihr Einfluss auf Chopin u. s. w. Zuletzt bemerken wir noch, dass das Werk reich an Anekdoten und Charakterskizzen zeitgenössischer Künstler ist, ferner ein chronologisches Verzeichnis von Chopin's Werken (mit Angabe der deutschen, französischen und englischen Original-Verleger) und ein 40 Kolumnen langes Sach- und Namenregister enthält.

---

9. Wilh. Jos. v. Wasielewski: Das Violoncell und seine Geschichte von . . . Mit Abbildungen und Notenbeispielen. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel 1889. 8⁰. 5 Bll. 245 S. Text, Notenbeispiele fehlen.

Es ist eine Freude aus wohlbewährter Hand ein neues historisches Werk zu erhalten, welches auf unbebautem Felde der Musikgeschichte neue Wege bahnt. Der Herr Verfasser hält dasselbe Verfahren inne, welches er bei seiner Geschichte der Violine beobachtet hat. Zuerst macht er uns mit den Violenarten bekannt, geht dann auf die Viola di Gamba, den Vorläufer des Violoncell über, teilt aus den Entwickelungszeiten der Streichinstrumente mehrere Abbildungen der letzteren mit, welche den Bau und die Spielweise versinnbildlichen. Geht dann auf die Verwendung derselben in den Kompositionen der älteren Zeit über und belegt dieselbe durch autentische Dokumente. Weiterhin charakterisiert er den Klang der Gambe und das Bedürfnis der Violine ein ebenbürtiges Instrument gegenüber zu stellen, welches dann schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts das Violoncino, dann Violoncello genannt, hervorrief. Anfänglich mit 5 Saiten bezogen, näherte es sich wie im Bau so auch in der Besaitung immer mehr der Violine, indem es zu 4 Saiten zurückging und in der tieferen Quint zur Violine stand. Der folgende Abschnitt macht uns mit den Virtuosen auf der Gambe bekannt und darauf mit denen auf dem Violoncell bis zur

Neuzeit, stets den Fortschritt in der virtuosen Behandlung des Instruments und kunstgerechten Ausbeutung der Klangwirkung betonend und durch Beispiele zum klaren Verständnis bringend. — Das Thema ist aufserordentlich spröde, nicht nur deshalb, weil die einschlägige Literatur zu wenig bekannt ist, da es gänzlich an Vorarbeiten fehlt, sondern auch weil das Instrument selbst nicht die vorherrschende Stellung in der Instrumentalmusik einnimmt wie die Violine. Trotzdem es gegen die Viola, die Bratsche, von den Komponisten immer noch bevorzugt wird, so ist doch sein Hauptcharakter mehr auf die Beherrschung des Basses als auf die der melodieführenden Stimme gerichtet. Meines Erachtens nach hat sich der Herr Verfasser die Grenze seiner Beobachtung auch zu eng gesteckt, indem er Gambe und Violoncell nur vom konzertierenden Gesichtspunkte aus, also nur als Soloinstrumente betrachtet hat. Die älteren Sonaten zu 3 und 4 Stimmen, ebenso diejenigen des 18. Jahrh. verwenden stets die Gambe und später statt ihrer das Violoncell und es ist gerade charakteristisch für die beiden Instrumente, dass die Komponisten stets in einem der Sätze denselben die Führung der Melodie zuweisen. Ich mache z. B. auf die neu erschienenen Sonaten für 3 Streichinstrumente und Bassus continuus von J. A. Reincken aufmerksam (Lpz. Br. & H.). Reincken behandelt nicht nur in den Ensemblesätzen die Gambe der 1. Violine gegenüber als gleichberechtigt, sondern übergiebt ihr stets im 2. Satze, dem Adagio, ein ausgedehntes Solo. Diese Bevorzugung des Instrumentes aber historisch verfolgen zu können, dazu bedarf es einer umfangreichen Kenntnis der einschlägigen Literatur, die uns fast noch gänzlich fehlt, da die bisherigen Lexiographen wohl Titel gesammelt haben, aber keinen Fundort verzeichnen. Schon deshalb sollte sich jeder Musikhistoriker bewogen fühlen, mich in meinem geplanten Unternehmen energisch zu unterstützen, welches durch ein Quellen-Lexikon die Mittel an die Hand geben soll, die heute noch vorhandenen Werke eines Komponisten jederzeit erreichen zu können. Bis jetzt habe ich nur die bereitwilligste Hilfe bei Philologen und Dilettanten gefunden, die mich mit Katalogen und Auszügen aus Archiven reichlich versehen haben, während die Musikhistoriker nur durch ganz vereinzelte Fälle ihr Interesse an dem Gedeihen des Werkes bekunden. Der Umfang der Arbeit ist aber so grofs und bedarf so vielseitiger Hilfe, dass die Vollendung derselben von Einem allein nie bewältigt werden kann. — Sobald wir in v. Wasielewski's Werk in die neuere Zeit gelangen, wo die Quellen, d. h. die Tonwerke jedem leicht zugänglich sind, erhalten wir ein klares und belebtes Bild der Leistungen in der Virtuosität und der Komposition. Die Abschnitte über Boccherini und Romberg sind vortrefflich, ihnen schliefsen sich die über Dotzauer, Kummer, Cofsmann, Goltermann u. a. an. Den Schluss bilden die Virtuosen neuester Zeit und diejenigen Nationen, welche mehr seitwärts der europäischen Kunstleistungen stehen. E.

Mitteilungen.

* In einer Abhandlung über den polyrhythmischen Kirchengesang von *Martin Kulke* (die Lessmann'sche Musikzeitung bringt ohne Quellenangabe einen Auszug aus der historischen Übersicht) spricht sich derselbe über die Kompositionen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. und über die Beschlüsse des Trienter Konzils noch ganz in derselben Weise wie Brendel in seiner Musikgeschichte vor 30 Jahren aus. Da lesen wir von einer ganz ungenießbaren Musik, die höchstens für die Augen gut war, vom Missbrauch weltlicher Lieder in geistlichen Gesängen und ähnliches, wie es eben einst in der Zeit gänzlich historischer Unwissenheit mit kecker Stirn ausgesprochen wurde. So viel ist gewiss, je unwissender, je kecker die Aussprüche. Dass wir in dieser „verrufenen" Zeit einen Josquin des Prés, einen Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Adrian Willaert gehabt haben, die den höchsten Preis in der Kunst verdienen, die mit einer Klarheit und harmonischen Klangschönheit ohne gleichen geschrieben haben, davon hat Herr Kulke keine Ahnung, obgleich die Partituren der Werke in Ambros' 5. Bd. Musikgeschichte und in den Bänden der Publikation der Gesellschaft für Musikforschung vor aller Welt Augen liegen. Was nun die Benützung weltlicher Lieder, resp. ihrer Melodien in den alten Messen betrifft, so kann sich Herr Kulke über die Unanständigkeit solcher Gebräuche trösten, denn er selbst singt noch heute den Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" auf die Melodie des Liebesliedes „Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart" und ich glaube nicht, dass Herr Kulke je die Melodie als unpassend gefunden haben wird. Ähnliche Melodien gebrauchten aber die alten Meister und benützten deren Motive zu ihren geistlichen Kompositionen. Was endlich die Unverständlichkeit des Textes in den alten Chorgesängen betrifft, so müsste Herr Kulke wissen, dass man noch heute bei polyphon gearbeiteten Chören den Text jeder Stimme weder mit dem Ohre verfolgen, noch ihn verstehen kann, und zwar heute weniger wie einst, da unsere Chöre zu massenhaft besetzt sind. Den Vorwurf, den er also den alten Meistern macht, trifft jeden Chorgesang. Selbst bei homophonen Männergesängen wird man nur einzelne Worte, nie den ganzen Text verstehen. Wenn er ferner die Anwendungen von Verzierungen im alten Chorgesange rügt, so war dies allerdings ein Gebrauch, der zu schweren Versündigungen führte, war aber auch nur dann möglich, wenn die Stimmen einfach besetzt waren. Wie so ein kolorierter Gesang geklungen hat, kann sich Herr Kulke vergegenwärtigen, wenn er den Bd. 11, S. 156 der Monatshefte für Musikgeschichte nachschlägt und den dort von Hermann Fink mitgeteilten vierstimmigen Satz von 1556 studiert, aus dem er erkennen wird, dass die Koloraturen, mit Geschmack verwendet, sehr gesangreich waren. Weiter macht er den alten Meistern zum Vorwurfe, dass sie den Text nicht ausschrieben, sondern nur die Anfangsworte notierten. Dies geschah nicht nur, wie wir hinzusetzen, bei den Messen, sondern auch bei den weltlichen Liedern. Herr Kulke kann aber daraus ermessen, wie die Musik in der ersten Hälfte des 16 Jahrh. selbst im Bürgerstande gepflegt wurde, dass 1538 (siehe Bibliographie der Musik-Sammelwerke unter 1538h, S. 44) ein dreistimmiges Liederbuch in Nürnberg erschien, mit geistlichen und weltlichen Gesängen, Kompositionen aus aller Herren Länder enthaltend, welches weder den Text, nicht einmal einen Textanfang, noch einen Komponisten mitteilt, und doch sagt der Herausgeber im Vorworte, dass ein jeder den Text

solche Voraussetzungen möglich waren, wie viel mehr beim Fachsänger. Wir können uns heute kaum eine Vorstellung davon machen, wie innig die Musik mit dem damaligen bürgerlichen Leben verwachsen war und wie gründlich die Musik einst auf den Kloster- und lateinischen Schulen gelehrt wurde. Was heute geschulte Sänger kaum bewältigen können, sang damals der Bürger beim Glase Bier zu seinem Vergnügen. Wir kommen nun zum letzten irrigen Punkte, der die Beratungen über Kirchenmusik auf dem Konzil zu Trient betrifft. Die Akten liegen gedruckt in neuer Ausgabe vor (von Aug. Theiner) und die auf Musik bezüglichen Sitzungen sind in den Monatsh. Bd. 9, 1877, p. 123 in ihrem wörtlichen Berichte abgedruckt, nebst deutscher Übersetzung. können also von jedermann gelesen und verstanden werden, und immer wird der alte Unsinn aus Breudel's Musikgeschichte von neuem aufgewärmt. Das Trienter Konzil hat in betreff der Kirchenmusik gar keine Beschlüsse gefasst, sondern nur in der Kommission fanden Vorberatungen statt über die Frage, ob man die Figuralmusik (also die polyphone Kunstgattung) ganz aus der Kirche verbannen und nur die Choralmusik zulassen solle. Man einigte sich nur soweit, dass beide Kunstgattungen nebeneinander weiter bestehen, die polyphone Musik aber sich gröſserer Einfachheit befleiſsigen solle. Das Trienter Konzil ging früher auseinander ehe obige Beratungen der Kommission im pleno zum Beschluss erhoben werden konnten. Im Grunde genommen war es auch gleichgültig, da man nichts zu ändern und daher auch nichts zu beschlieſsen hatte Die Baini'sche Erzählung, dass man dann später in Rom Palestrina beauftragte eine Komposition zu schreiben, in welcher der Text zum deutlichen Verständnis gelange, scheint auch ins Land der Fabel zu gehören, da die gleichsam als preisgekrönte *Missa Papae Marcelli* nach Frz. Xav. Haberl's Untersuchungen schon 10 Jahre früher geschrieben ist, als man bisher annahm. Nämlich schon um 1555. (Siehe Katalog der päpstl. Kapelle von Haberl p. 9.) Eine Bevormundung der Musik durch das Trienter Konzil fiel dadurch erst recht in nichts zusammen. Die Missa Papae Marcelli zeigt vom Gloria ab (Et in terra pax) allerdings das Betreben je drei und drei Stimmen die Worte gemeinsam aussprechen zu lassen, doch kommen auch wieder Abschnitte vor, in denen die Textworte kraus durcheinander gehen, wie im Kyrie, Benedictus und in der zweiten Hälfte des Agnus dei. Ganz ähnliche Bestrebungen lassen sich aber schon in weit früherer Zeit nachweisen, so z. B. bei dem 4 stim. Pater noster von Willaert, welches schon 1532 in einem Sammelwerke gedruckt wurde. (Siehe die Partitur im 5. Bd. Ambros' Musikgesch. p. 538.) — In allen wissenschaftlichen Fächern ist es üblich erst zu studieren und dann zu praktizieren, in der Geschichte der Musik scheint man aber das erstere immer noch für überflüssig zu halten und begnügt sich damit irgend ein populär geschriebenes Geschichtswerk nachzuschlagen und ohne Prüfung tapfer auszuschreiben. Würde man hierzu die neueren populär geschriebenen Geschichtswerke von *Josef Sittard*, Kompendium der Geschichte der Kirchenmusik, Stuttgart, Levy & Müller 1881, oder von Dr. *H. A. Köstlin*, Geschichte der Musik, 3. Aufl., Tübingen, Mohr 1884 wählen, so trügen die Herren Abschreiber doch wenigstens zur Verbreitung der Musikgeschichtskenntnis bei, so aber muss immer die veraltete und dilettantenhaft abgefasste Musikgeschichte Brendel's aushelfen, deren Leben so zäh wie das einer Amphibie ist

* Die Koberger. Eine Darstellung des buchhändlerischen Geschäftsbetriebes in der Zeit des Überganges vom Mittelalter zur Neuzeit von *Oscar Hase*, 2. neugearbeitete Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1885. 8°. 462 u. 154 S. Briefe. Obgleich das Werk nicht in die Musikgeschichte eingreift, so enthält es doch eine

und den Komponisten kennen werde. Wenn also schon beim singenden Publikum so interessante und ausführliche Darlegnng des einstigen Buchhandels in seiner geschäftlichen und praktischen Thätigkeit, verbunden mit historischen Nachrichten über die Stempelschneiderei, Papierfabrikation, nebst Mitteilungen von autographierten Handschriften, darunter ein Brief von Luther von 1525, dass es jeden Freund der Geschichte in hohem Grade interessieren wird.

* Der Londoner „The Bach choir", 1876 gegründet, setzt seine Konzerte, in denen er ältere Werke aufser Händel aufführt, mit Ausdauer und wie es scheint auch mit Erfolge fort. Im vergangenen Jahre brachte er *Bach*'s Messe in Hmoll (B minor sagt der Engländer) und die Oper Dido and Aeneas von *Henry Purcell* zu Gehör, denen sich neuere und allerneueste Werke anschlossen, wie das Violinkonzert op. 77 von *Brahms*, *Beethoven*'s Schluss-Chor zu „die Weihe des Hauses" und Stanford's „Elegiac Ode" op. 21. Nachahmenswert sind die Programme, welche dazu hergestellt werden. Sie enthalten nicht nur Text und eine erklärende Einleitung über das Werk, sondern heben auch die bedeutendsten Stellen durch Wiedergabe der Musik hervor.

* *Heinrich Schütz'* Geburtsdatum wurde in den M. f. M. 19, 26 nach seiner eigenen Angabe „am Tage Buchardi 1885" auf den 11. Okt. angesetzt. Herr Joh. Schreyer in Dresden teilt der Redaktion aber mit, dass dennoch der 8. Okt., wie in dem Leichensermon Schütz' angegeben ist, richtig sein muss, da er laut Kirchenbuch am 9. Okt. getauft ist. Demnach kannte Schütz selbst sein Geburtsdatum nicht, oder der Tag Burchardi müsste im 16. Jahrh. auf den 8. Okt. gefallen sein. Aufserdem berichtet Herr Schreyer noch, dass Schütz Eltern, nämlich Christoph Schütz und Euphrosyne Jahn (oder John?) aus Gera, wo ihr Vater Zeugemacher und Bürger war, am 5. Febr. 1583 getraut worden sind.

* Katalog No. 248 von *Theod. Ackermann* in München, Promenadenplatz 10. Enthält viel brauchbare biographische und musikhistorische Bücher, auch manches seltenere Werk. Der Katalog könnte sorgfältiger gearbeitet sein. Jede nähere Angabe, als Bandnummer, Auflage u. a. fehlt. Ein Verleger ist nirgends genannt, nicht einmal bei den selteneren Werken. Andernteils muss man ihm wieder nachrühmen, dass der Druck gut korrigiert ist.

* Autographen Katalog No. CXCIV von Albert Cohn in Berlin W. Mohrenstrafse 53. Enthält schöne Piecen von Musikern.

* Wer den 16. Jahrg. der Monatshefte nach dem Erscheinen desselben komplet erworben hat, wird ersucht nachzusehen, ob die Seiten 81—88 vorhanden sind und beim Fehlen derselben dem Redakteur gefälligst dies anzuzeigen, damit sie ergänzt werden können. Der Buchbinder hat dieselben unachtsamerweise makuliert, so dass sie nachgedruckt werden mussten.

* Quittung über eingezahlte Beiträge von den Herren: H. Benrath, Musikdir Friese, Hebert, Prof. Koller, E. Maafs, v. Miltitz, C. Nohl, Ruthardt, R. Schlecht, Schnuphase und Stieger.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 5.

Ciprian Rore.

(Rob. Eitner.)

(Schluss.)

1563. (Versal.) Cantvs | Motetta D. *Cipriani De Rore* Et Aliorum Avctorvm Qvatvor Vocibvs Paribvs De Canenda, Cvm Tribvs Lectionibvs, Pro Mortvis | (Petit) *Josepho Zerlino* auctore. | Vignette.|| Venetiis | Apud Hieronymum Scottum | MDLXIII.

4 Stb. in kl. quer 4⁰, ohne Dedication.

Exemplar in der Staatsbibl. München (4⁰, Mus. pr. 194/5). Ein Sammelwerk, welches in meiner Bibliographie fehlt, weshalb ich den vollständigen Inhalt verzeichne:

1. Caro mea, verè est cibus, S. 1.
2. Hic est panis, 2. pars, S. 1.
3. Sub tuum praesidium, S. 3.
4. O crux benedicta, S. 3.
5. Beati omnes qui timent dominum, S. 4.
6. Ecce sic benedicetur, 2. pars, S. 5.
7. Stetit Jesus in medio discipulorum, S. 5.
8. Hec cum dixisset, 2. pars, S. 5.
9. Miserere nostri Deus, S. 6.
10. Alleva manum tuam, 2. pars.
11. Gratia vobis et pax a Deo patre, S. 7.
12. Deus pacis qui reduxit, S. 8.
13. Jaches de vuerth: Diligite justitiam, S. 9.
14. Paulus Animuccia: Ave sanctissima, S. 10.
15. Giouan. Nascus: Tristis, est anima mea, S. 10.

12. 6. pars, Ecce appropinquabit, S. 11.
17. Ant. Barges: O sacrum convivium, S. 12.
18. A. Barges: O inentimabile sacramentum, S. 13.
19. Tantum ergo sacramentum (ohne Autor), S. 13.
20. Const. Porta: Salve regina misericordiae, S. 14.
21. 2. p., Eya ergo advocata nostra.
22. Const. Porta: Virtute magna reddebant apostoli, S. 14.
23. 2 p., Repleti quidem, S. 15.
24. Const. Porta: Preparate corda vestra, S. 15.
25. Jos. Zarlinns: Parce mihi domine. Lectio I., S. 17.
26. Jos. Zarlinus: Tedet animam meam. Lect. II., S. 18.
27. Jos. Zarlinus: Manus tuae domine. Lect. III., S. 18.
28. Jos. Zarlinus: Ecce jam venit plenitudo temporis, S. 19.
29. 2. pars, Propter nimiam charitatem, S. 21.
30. Jachet Mantua: Nos pueri tibi principi, S. 21.
31. 2. pars, Rogamus deum, S. 21.
32. Giov. Nascus: O salutaris hostia, S. 22.
33. C. Porta: Si bona suscepimus, p. 22.

Die nicht gezeichneten sind von Rore, aufser No. 19.

1565. (Versal.) Bez. dos Stb. | Le Vive Fiamme | De' Vaghi E Dilettevoli Madrigali | Dell' Eccell. Mvsico, Cipriano Rore, | A Qvattro Et Cinqve Voci, | (Petit.) Nouamente poſti in luce, per *Giulio Bonagionta* da S. Genoſi, | Muſico doll' Illuſtriſs. Sig. di Vineggia. | (Versal.) Con Gratia Et Privilegio. | Drkz. ‖ In Vinegia appreſſo Girolamo Scotto. MDLXV.

Nur Basso in hoch 4° auf der Kgl. Bibl. zu Berlin bekannt. Das Druckerzeichen oder Wappen (?) ist ein anderes als Scotto je gebraucht hat und möchte ich es für dasjenige des Bonagionta halten. Es besteht aus einem kranzartig gebundenen Lorbeerzweige, in dessen Kreise ein Buch in Flammen sich befindet. Rund herum liest man „Ben non ha il mondo | chel mio mal pareggi“.

Dedic. von Bonagionta (Ven. 8. Nov. 1565) an Anibale del Forno. Er sagt darin, dass er mit Rore lange befreundet gewesen sei und derselbe ihm diese Madrigale verehrt habe.

Es scheint, als wenn dem Stb. der Schluss fehle.

Inhalt:

1. Spesso in parte del ciel lucent'e, 4 voc. p. 2.
2. Felice sei Treviggi poi che'n te sol, 4 voc. p. 2.
3. Chi vol veder tutta raccolt' insieme, 4 voc. p. 4.
4. 2. p. Vedrai biondi capei, 4 voc. p. 4.
5. Non mi toglia il ben mio, 4 voc. p. 5.
6. Musica dulci sono coelestia, 4 voc. p. 6.
7. Fera gentil che con leggiadro, 5 voc. p. 8.

8. 2. p. Perche si stretto, 5 voc. p. 8.
9. Alma susanna ben felice, 5 voc. p. 10.
10. Dal estremo orizonte, 5 voc. p. 11.
11. Quest affanato mio, 5 voc. p. 13.
12. Fra piu beat' e piu sublime, 5 voc. p. 12.
13. 2. p. Io qui non miro, 5 voc. p. 13.
14. Vaghi pensieri, 5 voc. p. 15.
15. Amor che t' ho fatt' io, 5 voc. p. 16.
16. Poi che m' invita amore, 5 voc. p. 18.
17. Candido e vago, 5 v. p. 17.
18. E se pur mi mantieni, 5 voc. p. 19.
19. Alma real, 5 voc. p. 20.
20. Misero mo ch' alle mie, 5 voc. p. 21.
21. Rex Asie e ponti potuit, 5 voc. p. 22

Die Madrigale Nr. 3, 4 und 6 erschienen darauf 1566 und fanden 1577 in der Partitur-Ausgabe Aufnahme (siehe 2. Buch Madrigale zu 4 Stimmen 1543).

(1569.) Tenore. | Il *Primo Libro* Delle Fiamme | Vaghi et Dilettevoli *Madrigali* | Dell' Eccell. Mvsico, Cipriano Rore, | A *Qvattro* Et *Cinque Voci,* | Nuouamente ristampati, & con ogni diligenza corretti. Holzschnitt. ‖ In Vinegia, | Appresso Girolamo Scotto. | MDLXIX. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. 25 Madr. 1, Spesso in parte del ciel, — 25, Convien ch' ovunque sia, Canon.

Kgl. Bibl. München kompl. — British Museum nur Basso. — Liceo music. in Bologna kompl.

Die Ausgabe hat von Nr. 7 ab eine andere Ordnung und ist vermehrt mit den Madrigalen:

Dalle belle contrade, p. 17.
Qual hor rivolgo, p. 21. p. 2. Ma pur in te.
Non è lasso martire, p. 23.
Convien ch' ovunque sia. Canon in diapason, im Quintus aufgelöst, p. 24.

(1576.) Eine Ausgabe bei den herede di Girolamo Scotto erschien in Venedig 1576. Die Bibl. Estense in Modena: A. T. B. V. und die Marcus-Bibl. in Venedig: C. T. B. V.

(1585.) Eine Ausgabe mit gleichem Titel wie 1569 erschien „appresso l'herede di Girolamo Scotto". 1585. 5 Stb. in kl. quer 4⁰. Auf der Kgl. Bibl. in Brüssel, fds. Fétis 2234. Den Inhalt kenne ich nicht.

1566a. Bez. des Stb. (Versal.) Di Cipriano de Rore | Il *Qvinto Libro* Di Madrigali | A *Cinqve Voci* Insieme Alcvni Di Diversi | (Petit.) Autori Novamente per Antonio Gardano·stampato & dato in Luce. | A CINQVE—Drkz. —VOCI ‖ In Venetia Appreſſo | di Antonio Gardano. | 1566. |

5 Stb. in quer 4⁰ à 29 pp. Exemplar in Modena, Bibl. Estense: A. B. ohne Dedic.

Eine 2. Ausgabe erschien

(1568) mit gleichem Titel bis zum Wort per Ant. Gardano, dann folgt „Con nova gionta Riſtampato." | A cinque etc. wie oben. Beschrieben in den Sammelwerken unter 1568 k.

5 Stb. in kl. quer 4⁰, mit der Dedic. von Gardano an den Herzog von Parma.

Exemplare in der bischöfl. Proske'schen Bibl. A. B. V. und Staats-Bibl. München kompl.

Eine dritte Auflage von

(1574) ist der 2. völlig gleich, auch der Titel variiert nur in den Worten „Con ogni diligentia Riſtampato. | ... Appresso li Figliuoli | di A. G. | 1574."— o. Dedic.

5 Stb. Kgl. Bibl. zu Berlin (o. 5ta), Bibl. nazionale zu Florenz: A. u. 5. British Museum in London, Kgl. Bibl. Brüssel, Hofb. Wien, sämtl. kompl.

Von Rore sind vorhanden:

1. Mentre lumi maggior (All' illustriss. Duca di Parma).
2. Da belle contrade d'oriente.
3. Se com' il biondo crin.
4. Vaghi pensieri che mentre.
5. Alma Susanna ben felice.
6. Qual hor rivolgo il basso.
   2. p. Ma pur in te sperar.
7. Non e lasso martire.
8. Amor che t' ho fatt' io.
9. Fera gentil che con leggiadro.
   2. p. Perche si strette.
10. O santo fior felice.
11. O voi che sotto l'amore.
    2. p. Si dira poi ciascun.
12. Musica dulci sono (fehlt in 1568 und 1574).
13. Alma real se come fida stella.
14. Convien ch' ovunque sia sempre („in subdiapason" im Canto).
15. Da l' estrem' orizonte.

1566 b. Bez. des Stb. | Di Cipriano Et Annibale | Madrigali A Qvatro Voci Insieme | Altri Eccellenti Avtori, Nvovamente | per Antonio Gardano Con ogni diligentia Riſtampati. | Con Gratia Et Privilegio | A Qvatro Voci ‖ In Venetia appreſſo di Antonio Gardano. | 1566. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. 29 Madrig. mit den 2. Teilen und 18 ohne dieselben. Sammelwerk 1566 a.

Das städtische Archiv in Augsburg besitzt das Werk komplet und die bischöfl. Proske'sche Bibl. in Regensburg nur A. und B.

(1575.) Eine spätere Ausgabe erschien 1575 mit mehrfach verändertem Inhalte. Der Titel ist bis „Nvovamente" derselbe, dann folgt „Con nuoua Gionta Ristampati. | Con Privilegio. | A Qvatro — Druckerz. — Voci ‖ In Venetia Appresso li Figliuoli | di Antonio Gardano. | 1575. |

4 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. Enthält 20 Madrigale unter 31 Nrn.

Kgl. Ritterakademie in Liegnitz und Bibl. München komplet; Kgl. Bibl. Berlin: Ten.

Von Rore sind enthalten:

pag. 1. Ben qui si mostra.
Ne l'aria in questi di fatt' ho (nur in 1575, pag. 2).
„ 3. Era il bel viso suo.
„ 4. 2. p. E ne la face de begli.
Chi vol veder tutta. 2. p. Vedrai biondi capei (nur in 1575, p. 11).
Se qual e' l mio dolore (nur in 1575, 12).
Felice sei Trevigi poi (nur in 1575, 13).
Musica dulci sono celestia (nur in 1575, 29).
„ 29. Calami sonum ferentes siculo (p. 30).

Obige Madrigale sind zum Teil erst durch die Ausgabe von 1566 bekannt, wurden aber 1577 der Partitur-Ausgabe des 1. und 2. Buches 4stim. Madrigale als Ersatz für die Canzonen Palestrina's angehängt (siehe unter 1543).

1567. Il Cicalamento | Delle Donne Al Bvcato, | Et La Caccia Di Alessandro Striggio, | Con un Lamento Di Didone | ad Enea, per la sua partenza, Di Cipriano Rore, | a quattro, cinque, sei e sette voci. | Di nouo poste in luce per *Giulio Bonagionta* da San Genesi | Musico della Illustriss. Signoria di Venetia in S. Marco | & con ogni diligentia corretti. | Con Gratia Et Privilegio. | Bas — Drz. — so ‖ In Vinegia MDLXVII. | Appresso Girolamo Scotto. |

5 Stb. in 4⁰. Kgl. Bibl. in Brüssel, fds. Fétis 2219. British Museum in London nur Basso. Beschreibung M. f. M. 19, 21.

1573. Cypriani De Rore | Mvsici Hvivs Nostri Secvli | Facile Principis *Sacrae Can- | tiones* Sev *Moteta* (Vt Vocant) | non minus Inſtrumentis quam Vo- | cibus aptae. | Liber Vnvs. | Svperivs. ‖ Lovanii. | Excudebat Petrus Phaleſius, ſibi & Joanni Bellero Bibliopolae Antuerpienſi. | 1573. |

5 Stb. in kl. quer 4⁰, o. Dedic. 9 Mot. zu 4 St., 28 zu 5 und 1 zu 6 Stim.

Kgl. Bibl. Berlin: Superius zu 73 Seiten. — Stadtbibl. in Lüneburg kompl. — British Museum: Sup., Ten., Bass, Quintus.

4 vocum.

pag. 1. Fulgebunt justi et tanquam scintillae.
„ 2. Gratia vobis et pax à Deo patre. (1563, 11.)
„ 4. Caro mea vere est cibus. 2. p. Hic est panis qui de coelo. (1563, 1. 2.)
„ 8. Deus pacis qui reduxit. (1563, 12.)
„ 9. Sub tuum praesidium confugimus. (1563, 3.)
„ 10. O crux benedicta quae sola fuisti. (1563, 4.)
„ 12. Miserere nostri Deus. 2. p. Alleva manum tuam. (1563, 9. 10.)
„ 14. Beati omnes qui timent dominum. 2. p. Ecce sic benedicetur. (1563, 5. 6.)
„ 16. Stetit Jesus in medio discipulorum. (1563, 7.)

Quinque vocum.

„ 18. Beatus homo qui invenit. 2. p. Longitudo. 3. p. Dominus sapientia. (1545, 1.)
„ 21. Nulla scientia melior. 2. p. Quam necessaria. (1544 a, 5. 1545, 9.)
„ 23. O altitudo divitiarum sapientiae. 2. p. Quis enim cognovit. (1549, 7.)
„ 25. Domine Deus subditione tua. 2. p. Quis enim tibi dicet. 3. p. Tu ergo verum. (1549, 3.)
„ 27. Despeream nisi sit Dea. (1549, 4.)
„ 28. Itala quae cecidit. 2. p. Una tibi floret. (1544 a, 4.)
„ 30. In convertendo Dominus. 2. p. Converte Domine. (1545, 6.)
„ 34. Pulchrior italicis formosa. (1545, 12.)
„ 35. Gaude Maria virgo. 2. p. Gabrielem archangelum. (1544 a, 2. 1545, 5.)
„ 38. In die tribulationes meae. (1544 a, 3.)
„ 40. Angustiae mihi sunt undique. (1549, 1.)
„ 42. Vado ad eum qui misit me. (1544 a, 7. 1545, 17.)
„ 43. Cantantibus organis. 2. p. Biduanis ac triduanis. (1545, 2.)
„ 45. Clamabat autem mulier Chananea. (1549, 2.)
„ 46. Illuxit nunc sacra dies. (1549, 6.)
„ 47. Usquequo domine oblivisceris. 2. p. Illumina oculos meos. (1545, 18.)
„ 49. Si ignoras te o pulchra. 2. p. Surge propera amica. (1545, 15.)
„ 51. A voce pari: Quanti mercenarij in domo. (Disct. im Altschl.) 2. p. Pater peccavi. (1545, 13.)
„ 53. Hesperiae cum laeta suas. 2. p. Quis mihi te similem. (1549, 5.)
„ 55. In Domino confido quomodo. 2. p. Dominus in templo. (1545, 7.)
„ 57. Tribularer si nescirem. 2. p. Secundum multitudinem. (1544 a, 6. 1545, 16.)
„ 59. Exaudiat me Dominus. 2. p. Impleat dominus. (1545, 4.)

pag. 61. A voce pari (Disc. im Tenorschl.): Plange quasi virgo plebs. 2. p. Accingite vos sacerdotes. (1545, 11.)
„ 63. Quid gloriaris in malitia. 2. p. Videbunt justi. (1545, 14.)
„ 65. Levavi oculos meos. 2. p. Dominus custodit te. (1545, 8.)
„ 67. Domine quis habitabit. 2. p. Ad nihilum deductus est. (1545, 3.)
„ 69. A voce pari (Disc. Altschl.): Vias tuas domine. 2. p. Notam fac mihi viam. (1545, 19.)
„ 71. Benedictus Deus et pater domini. (1544a, 1.)

Cum 6 vocibus.

„ 72. Nunc cognovi domine. 2. p. Beati servi tui. (1545, 10.)
Die in Klammer gesetzten Zahlen deuten die frühere Ausgabe an.

1595. Bez. des Stb. | CYPRIANI | DE RORE. | SACRAE CANTIONES | QVAE DICVNTVR MOTECTA, | Cum Quinque, Sex, & Septem Vocibus, | Quæ partim nunquam antea impreſſa, & partim | iam in alijs Libris edita, nunc nuper- | rimè ad vnum redactæ. | [Vignette mit dem Bildniss des Cyprianus de Rore und der Umschrift:] CYPRIANI DE RORE FLANDRI EFFIGIES. ‖ Venetijs, Apud Angelum Gardanum. | M.D.LXXXXV. ‖

5 Stb. in 4⁰, o. Dedic.

Einzig bekanntes Exemplar in der Ständischen Landesbibliothek in Kassel komplet. (Mitteilung des Hrn. Bibliothekars Dr. Ed. Lohmeyer.)

Inhalt:

Motetten zu 5 Stimmen.

Da pacem Domine 2	Salue Crux pretiosa 20
Jubilate Deo 1. p. 3	Hic eſt panis 21
Populus ejus 2. p. 4	Virtute magna 1. p. 22
O ſalutaris hoſtia 5	Repleti quidem 2. p. 23
Voce mea ad Dominum 6	Quanti mercenarij 1. p. 24 (1573, 51.)
Laudem dicite Deo noſtro 7	Pater peccavi 2. p. 25
Peccavi quid faciam 8	Anguſtie mihi sunt 1. p. 26 (1573, 40.)
Parce mihi Domine 9	Deus æternæ 2. p. 27
Ad te levavi 1. p. 10	Expectans expectavi 1. p. 28
Miſerere noſtri Domine 2. p. 11	Et immiſit 2. p. 29
Confitebor tibi Domine 12	Beatus homo 1. p. 30 (1573, 18.)
Juſtus es Domine 13	Longitudo dierum 2. p. 31
Levate in cęlum 1. p. 14	Dominus ſapientia 3. p. 32
Salus autem Domini 2. p. 15	Clamabat autem mulier 33 (1573, 45.)
Vias tuas Domine 1. p. 16 (1573, 61.)	Vſque quo Domine 1. p. 34 (1573, 47.)
Notam fac mihi 2. p. 17	Illumina oculos meos 2. p. 35
Plange quaſi virgo 1. p. 18 (1573, 61.)	Si ignoras te 1. p. 36 (1573, 49.)
Accingite vos 2. p. 19	Surge propera 2. p. 37
	O altitudo divitiarum 1. p. 38 (1573, 23.)
	Quis enim cognovit 2. p. 39

Cantantibus organis 1. p. 40 (1573, 43.)	Tribularer ſi neſcirem 1. p. 50 (1573, 57.)
Biduanis ac triduanis 2. p. 41	Secundum multitudinem 2. p. 51
In die tribulationis 42 (1573, 38.)	Infelix ego A 6. 1. p. 52
Vado ad eum 44 (1573, 42.)	Ad te igitur A 6. 2. p. 53
Beatam me dicent 45	Hodie Chriſtus A 6. 54
Gaude Maria virgo 1. p. 46 (1573, 35.)	Deſcendit Ang. A 7. 55
Gabrielem Archang. 2. p. 47	
Levavi oculos meos 1. p. 48 (1573, 65.)	
Dominus cuſtodit me 2. p. 49	

Die eingeklammerten Zahlen deuten auf die frühere Ausgabe.

Bei den Motetten, die hier zum ersten Male erscheinen, ist eine genaue Untersuchung nötig, ob sie auch von Rore sind. So kommt z. B. der Text „Virtute magna“ p. 22 auch in 1563 Nr. 22 unter dem Namen Porta's vor. „O salutaris“ p. 5 ist in 1563 Nr. 32 mit Nasco gezeichnet. Wir wissen aus der Bibliographie Archadelt's, wo mir der Vergleich zur Hand war, wie sorglos man fremde Arbeiten einem beliebten Autor unterschob.

Die Einführung des Horns in die Kunstmusik.

Von Dr. **H. Eichborn.**

In älteren Zeiten waren diejenigen Blasinstrumente, welche der Akustiker Karl Emil von Schafhäutl als Lippen- oder Sprech-Schnarrwerke bezeichnet, nämlich die aus Metall (bezw. Holz) geformten cylindrischen, konischen oder konoïden Röhren, welche durch ein, die Verlängerung des Rohrs bildendes, aus drei Hauptteilen, dem Aufsatz, der Erweiterung desselben zu einem Becken oder Trichter und dem Lippen- oder Ansatz-Rand bestehendes Mundstück intoniert werden, nur dann zu höheren musikalischen Zwecken zu gebrauchen, wenn die Länge ihres Rohrs eine dem Ansatze des Bläsers erreichbare Gruppe zusammenliegender Obertöne gewährte.

An diese Beschränkung waren indessen diejenigen Formen genannter Instrumente nicht gebunden, bei denen künstliche Hilfsmittel angewendet wurden, um die Lücken zwischen den natürlichen Obertönen auszufüllen; bei diesen konnte von den höheren Obertönen abgesehen und demgemäfs ein kürzeres Rohr in Gebrauch genommen werden. Sie zerfallen in zwei Gruppen, erstens die Zinken (cornetti, cornets à bouquin) denen der aus ihrer Familie durch Verbesserung

des Bass-Zinken (cornetto torto, Cornon) entstandene Serpent znzurechnen ist; bei ihnen geschieht die Ergänzung der Tonreihe durch am Korpus des Instruments angebrachte Grifflöcher (bezw. Klappen). Die zweite Gruppe bilden die Posaunen, bei denen die Einrichtung, das Rohr um drei Töne tiefer ausznziehen, ganz dasselbe bewirkt, was bei den Hörnern und Trompeten in diesem Jahrhundert erst durch die Erfindung der durch praktikable Ventile mit dem Hauptrohr in der Mitte verbundenen Verlängernngs-Bogen erreicht worden ist.

Hörner nnd Trompeten also, früher die einzigen Formen aufser den erwähnten Posaunen und Zinken, mussten ehemals so lang gebant werden, dass sie dem Bläser znm mindesten die zusammenhängende Tonreihe vom 7. bis zum 12. Oberton hergaben. Nur nnter dieser Voraussetzung konnte ihnen eine Verbindnng mit anderon, eine komplete Tonreihe aufweisenden Instrnmenten zu mnsikalischem Znsammenwirken eingeränmt werden. Baute man sie mit so kurzem Rohre, dass etwa nnr der 6. Oberton hervorgebracht werden konnte, so waren zwar die wenigen vorhandenen Töne recht gut zu Signalen, Alarmrnfen, knrzen Fanfaren zu verwenden, nm so mehr, als sie bedentend leichter heranskommen und heller klingen, als auf den langen Instrumenten; für die Kunstmnsik war aber mit diesen kurzen konischen oder cylindrischen Tuben kaum etwas zn erreichen.

Es ergiebt sich hieraus von selbst, dass in älteren Zeiten aufser den Hörnern nnd Trompeten (von den Posaunen aus dem oben erwähnten Grunde abgesehen) gar keine anderen Blechblasinstrnmente möglich waren. Denn erst die neue Veranstaltung der Ventil-Rohrverlängernngen gab es den Instrumentenbanern an die Hand, kurzrohrige Signal-Instrnmente (Kornetts im heutigen Sinne, Flügelhörner) mit geschlossener Tonreihe herzustellen, nnd erst diese Neuerung führte dazu, die eben erwähnten Tonwerkzeuge auch in mittleren nnd tiefen Tonlagen (Alto's, Tenorhörner, Bombardons, Ventil-Posannen n. s. w.) zu erzengen und somit die Musik mit nenen, wenn auch nur von den alten Formen abgeleiteten nnd wenig selbständigen Instrumenten zu bereichern.

Das Waldhorn war nm die Mitte des 17. Jahrhunderts, also zu einer Zeit, wo die Trompete schon in der erdenklichsten Weise (freilich ohne Klappen nnd ohne Ventile) für die Kunstmusik ausgenützt war nnd ihre Technik in der einfachen Form des Rohrs den höchsten Grad erlangt hatte, ein nnr zu den Zwecken der Post, des Militär- und Wachtdienstes nnd der Jagd verwendetes Signal-Instrument. Der Grnnd dieser Erscheinnng ist nicht so leicht zu ermitteln, er soll hier

nach Kräften untersucht und zugleich soll festgestellt werden, was die Veranlassung zur Einführung des Horns in die Kunstmusik gegeben hat.

In einer Zeit, wo die Blasinstrumente überhaupt noch so unvollkommen waren, dass man sich bei vielen derselben mit dem beschränkten Umfange von etwa 15 nebeneinanderliegenden diatonischen Intervallen begnügte und zufrieden war, über die wichtigsten chromatischen Erhöhungen, wie cis, fis, zu verfügen, in einer Zeit, wo man über die Kunst, in den höchsten Lagen der Trompete eine Anzahl wesentlich nur diatonisch gebildeter Melodieen zuwege zu bringen, entzückt war, und wo man bei dem noch sehr unentwickelten Zustande der Bogen-Instrumente die Blas-Instrumente auch in ihrer Unvollkommenheit vor den Geigen den Vorrang behaupten sah, liefs man sich ein Instrument, welches, wie das Horn, in einer tieferen Lage gebaut, die zusammenhängenden Intervalle der Trompete viel leichter und vollkommener, als diese hergeben konnte, völlig für die Kunst entgehen. Und gleichwohl findet sich eine Stelle bei *Mersenne* (Harmonicorum libri XII, Paris bei Baudry, 1. Aufl. 1635, 2. Aufl. 1648, lib. II, prop. XVII) welche ihrer Merkwürdigkeit wegen hier mitgeteilt wird und beweist, dass man mit den akustischen Mitteln und Wirkungen des Horns wohl vertraut war. Sie lautet: „Porro sunt, qui hisce cornubus tubam adeo perfecte mentiantur, vix ut quispiam discrimen ullum agnoscat, iisdem nempe saltibus seu intervallis vehementior inspiratio progreditur, enimvero lituus quilibet ab eo sono, quem profert mollissime inflatus, hoc est a graviſſimo tono ad Diapente, hincque ad Diatessaron transitit, neque alia potest efficere intervalla minora, ut fusius tractatu de Tuba dicturi ſumus", und kann wohl schwerlich anders übersetzt werden, als: „Ferner giebt es Bläser, welche auf diesen Hörnern die Trompete so vollkommen nachahmen, dass kaum irgendwer irgendwelchen Unterschied erkennt, denn in denselben Sprüngen oder Intervallen schreitet das stärkere Anblasen vorwärts, da ja jedes beliebige hornartige Instrument von dem Ton, den es, aufs sanfteste angeblasen, hervorbringt, das heifst vom tiefsten Tone zur Quint, von da zur Quart überspringt und keine anderen kleineren Intervalle erzeugen kann, wie wir ausführlicher in der Abhandlung von der Trompete sagen werden." Den eigentlichen Grundton übergeht hier Mersenne, da er erstens das akustische Gesetz der Obertöne nur unvollkommen kennt, und zweitens dieser Ton auf den fraglichen Instrumenten nur äufserst schwer angiebt und wahrscheinlich den meisten Bläsern der damaligen Zeit ganz unbekannt war. Aus der angeführten interessanten Stelle erhellt ferner, dass den Musikern

jener Zeit die Erkenntnis der Natur des Horns ganz ferne lag, denn sie sehen offenbar das Horn als ein viel unvollkommeneres Tonwerkzeug an, als die Trompete, dem man als etwas besonderes nachzurühmen glaubt, dass es von einigen wenigen mit Glück zur Kopierung der Trompete ausgenutzt wird. Dies aber bestätigt meine Vermutung, dass die Unvollkommenheit der technischen Herstellung des Horns Schuld an der Vernachlässigung desselben getragen habe.

Das, was den Instrumentenmachern Schwierigkeiten bei der Anfertigung der Hörner bereitete, war, die konische Gestalt des Rohrs in gröfserer Länge auszuführen. Mit dem cylindrischen Rohr der Tromba wussten sie sich gut abzufinden. Sie behielten den Cylinder bis unmittelbar an das Schallstück bei und liefsen das Rohr sodann konoïdisch sich zu dem im Vergleiche zur heutigen Gestalt auffallend kleinen Schalltrichter erweitern; an den Biegungsstellen, deren bei der älteren stereotypen Form des Instruments immer vier sind, halfen sie sich bei ihrer Unkenntnis des Verfahrens, das Rohr zum Zwecke des Biegens mit Blei auszugiefsen, durch Auflötung kleinerer Abschnitte, die auch vom eigentlichen Rohr trennbar hergestellt zu werden pflegten, „ut plerumque dissolvi queant ad Tubicinum peregre proficiscentium laborem atque ipsius Tubae conservationem,“ damit also Trompeter auf Reisen das Instrument zu besserer Schonung desselben zerlegt mit sich führen können, wie Père Mersenne (a. a. O.) bei Abbildung einer solchen Trompete und Erläuterung der Konstruktion bemerkt. Noch bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts wurden die lang ausgebauten Trompeten nach dem eben besprochenen Schema gefertigt. Die meistenteils festgelöteten Aufsätze oder Kapseln hatten den Zweck, das Rohr gegen Bruch zu schützen, welches man nicht in seiner ganzen Länge, wie es heutzutage geschieht, aus einem zusammenhängenden Stücke zu formen verstand, sondern aus einzelnen, durch die Überlötungen verbundenen Abschnitten zusammenstückelte. Dieses Verfahren hat sich durch Jahrhunderte erhalten;*) die Bilder beim Virdung zeigen es ebenso, wie hundert Jahre später die im Praetorius und noch eine, in meinem Besitze befindliche, 1762 in Ellwangen gebaute Trompete ist um kein Haar anders fabriziert. Eine andere, namentlich in älterer Zeit übliche Form der Trompete ist die Bauart in Gestalt eines dreifach auseinandergebogenen Rohrs, dessen mäandrische Krümmungen ohne jede Verbindung weit von einander

*) Ganz in derselben Weise verfuhr man beim Bau der Posaunen, stellte auch die Aufsatz-Bogen (Krummbogen) mit solchen aufgelöteten Kapseln her.

abstehen und übrigens auch die oben beschriebenen übergelöteten Aufsätze tragen. Eine solche Trompete bildet Virdung in der „Musica getutscht" ab und nennt sie Thurner- (Thürmer-) Horn. Dieses Instrument erinnert jedoch in nichts an ein Horn; das Rohr verläuft von oben bis zum Schallende rein cylindrisch und hat beinahe dieselbe Länge, wie die daneben abgebildete Feld-Trummet, die sich ihrerseits durch nichts, als ein dickeres Rohr von der ebenfalls dargestellten Clareta unterscheidet.

Die bei *Virdung*, *Prätorius* und *Mersenne* abgebildeten Jagdhörner (ältere Namen: Jäger-Horn, Acher-Horn, Kuh-Horn, Rüden-Horn, Hift-Horn, Harst-Horn, Jäger-Trommet u. s. w.) unterscheiden sich im Bau kaum von einander, ihre Formen verraten eine ganz unentwickelte Technik. Im wesentlichen sind zwei Formen zu unterscheiden: die Kuhhorn- (Trinkhorn-) Form bei kurzem Rohr und die Schnecken-Form bei langem Rohr. Schon das Durcheinanderwerfen der Namen Horn und Trompete beweist, dass der Unterschied zwischen diesen Instrumenten sich noch kaum ausgebildet hatte. Die konische Formung des Hornrohrs ist sehr ungenügend ausgeführt und macht bei längerem Rohr, wo sie dem Erzeuger Schwierigkeiten bereitet, dem Cylinder Platz, ein Schallbecher ist mitunter gar nicht vorhanden, indem das Rohr ohne Ausbiegung abschneidet, ein in akustischer Hinsicht sehr wichtiges Moment, welches allein den mangelhaften Ton dieser alten Instrumente beweist, denn hauptsächlich durch die Ausbuchtung am Schallende wird dem Klange Fülle und Rundung aufgeprägt. Die Schwierigkeit der Krümmung bei langem Rohre wurde dadurch umgangen, dass man die Windungen unmittelbar aneinander lötete, so dass sich die vollständige Figur einer Schnecke ergab. Die Mundstücke der Hörner kamen vollständig mit denen der Trompeten überein, und es scheint mir gewiss, dass erst viel später, als das Horn längst ins Orchester eingeführt war und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts durch Anwendung der Deckung des Schallbechers mit der einen Hand des Blasenden Versuche zur Ergänzung der Naturtöne und in konsequenter Folge auch zur Veredelung des Tones gemacht wurden, Versuche auch an den Mundstücken zur Abschleifung des bekannten kritischen Winkels an der Übergangsstelle vom Becken zum Aufsatzstücke führten, dessen gänzliches oder nahezu gänzliches Fehlen das Mundstück des heutigen Waldhorns kennzeichnet.*)

*) Von den Franzosen wird dieser Winkel im Mundstücke „grain" genannt: „la partie la plus rétrécie de l'intérieur de l'embouchure, par laquelle les vibrations

In vielen Lexicis und anderen Werken begegnen wir der stereotypen, übrigens aber nicht näher begründeten Notiz, dass man zuerst im Jahre 1688 zu Paris die Jagdhörner kreisrund gebaut habe, woran die Mitteilung geknüpft ist, ein böhmischer Graf *Spörken* habe das Horn bei seinem Aufenthalt in Paris in dieser Form kennen gelernt, mehrere Exemplare mit nach Hause genommen und seine Jäger oder Diener darauf einüben lassen; dies sei der Anstofs zur Vervollkommnung des Instruments gewesen, welches nun von Böhmen aus sich nach Deutschland verbreitet, Eingang in die Kapellen gefunden habe und später im nächsten Jahrhundert in verbesserter Form und Behandlung nach Frankreich zurückgekehrt sei, auch dort in der höheren Musik Aufnahme findend. *C. v. Schafhäutl* erzählt, ohne seine Quelle anzugeben (in einem umfangreichen Aufsatze, abgedruckt in Nr. 52 der Allgem. Musik-Zeitung vom 27. Dez. 1882, der eine Menge wertvolles akustisches Material, leider ohne Ordnung bunt durcheinander gewürfelt, enthält und auf eine ermüdend breite Beschreibung der von den berühmten Instrumentenbauern *V. F. Červený & Söhne* in Königgrätz erzeugten Formen von Blechblasinstrumenten hinausläuft, die nicht, wie Schafhäutl annimmt, oder doch nur zum kleinsten Teil selbständige Erfindungen sind) dass ein Pariser Instrumentenmacher 1660 auf den Einfall gekommen sei, seine Hornröhren mit Blei auszugiefsen. Zugleich bemerkt er an derselben Stelle: „Die Alten hatten schon in einen Halbkreis gekrümmte Hörner; die Kunst, das Rohr zu krümmen, war aber wieder verloren gegangen, denn Röhren aus Silber oder Messing liefsen sich nicht krümmen ohne abzuknicken." Etwas unklar drückt sich über denselben Punkt C. Billert in dem Art. Horn im grofsen Mendel'schen Lexikon aus: „Ob nun die Windung des Horns die Buccina (bei den Römern) bewirkte und eine Verlängerung der Schallröhre den vollen Kreisabschluss forderte, ist bisher nirgend in Betracht gezogen, scheint jedoch in einer geschichtlichen Entwickelungsgeschichte (sic!) des Horns beinahe notwendig (also doch nicht ganz notwendig!) sowie darüber Gewissheit zu erlangen: ob die Römer ihre gebogene Tonröhre der Buccina gossen oder schmiedeten; die Etrusker scheinen das erstere gethan zu haben."

In welcher Weise die antiken Völker ihre Instrumente hergestellt haben, scheint mir für die Geschichte unserer heutigen Blech-Ton-

---

formées dans le bassin se communiquent à la colonne d'air, soit en se brisant contre un angle pour produire l'éclat, soit en se glissant sur l'angle arrondi pour produire la douceur." V. C. Mahillon, Elements d'acoustique. Brüssel 1874.

werkzeuge von sehr untergeordneter Wichtigkeit. Auch die Jagdhörner der mittleren Zeit können uns nur interessieren, insoweit sich aus ihnen das Waldhorn im heutigen Sinne gebildet hat. In letzterer Hinsicht aber kann wohl kein Zweifel darüber walten, dass technische Verbesserungen im Bau der Hörner veranlasst haben, das Instrument für die Kunst in Gebrauch zu nehmen.

Wenn wir die feststehende Thatsache, dass das Horn am Ende des 17. Jahrhunderts anfing, sich in den Kapellen einzubürgern, mit der Tradition von dem um dieselbe Zeit verbesserten Bau des Horns zusammenhalten, so müssen wir zu der Annahme gelangen: dass wirklich in der angegebenen Zeit zuerst musikalisch brauchbare Jagdhörner hergestellt wurden.

Im übrigen sind die oben wiedergegebenen Nachrichten über diesen Punkt offenbar unrichtig, denn erstens sind kreisrund geformte Hörner schon Jahrhunderte früher gebaut worden, wie sich aus zahllosen Werken der Plastik und Malerei, aus Wappen u. s. w. nachweisen lässt, zweitens war das Horn schon vor 1660 in Frankreich als Instrument bis zu einem gewissen Grade der Technik gediehen, wie die Angabe des Père Mersenne von der Fertigkeit einzelner, auf dem Horn dasselbe zu leisten, was man der Trompete abverlangte, und eine weitere Nachricht bei ihm von der Vereinigung von vier Jagdhörnern zur Ausführung kleiner Stücke beweist. Die Annahme der technischen Ausbildung des Instruments in Böhmen läuft mithin auf eine Fabel hinaus, wenn auch dort das Horn ehemals viel traktiert worden ist und die böhmischen Hornisten im vorigen Jahrh. grofsen Ruf hatten.

Nach allem vorliegenden Stoffe wird man zu der Hypothese gedrängt, dass man, und aller Wahrscheinlichkeit nach in Frankreich, um 1660 begonnen habe, Hörner in tiefer Lage mit verbessertem Conus des Rohrs und verbessertem Schalltrichter, ungefähr in der tiefen F-Stimmung, herzustellen, deren Klang und zusammenhängende Tonreihe in der Höhe so weit mit der Trompete wetteifern konnte, dass man kein Bedenken trug, das Instrument neben und anstatt der Trompete im Orchester zu verwenden.

Was es war, was den Anstofs zur Verbesserung der Technik gab, welcher Meister damit den Anfang machte, ob die Erfindung, die Röhren der Metallinstrumente mit Blei oder anderem leicht flüssigen Metall auszugiefsen, sie dann beliebig zu biegen und endlich das Metall wieder auszuschmelzen, mit dem verbesserten Hornbau in Zusammen-

hang steht und in welchem, das alles sind Fragen, die sich in Ermangelung aller positiven Anhaltspunkte im geringsten nicht beantworten lassen. Um 1780 blühte in Paris Meister *Raoux,* damals als der erste Waldhornmacher geltend; seine Vorfahren hatten über ein Jahrhundert dort das nämliche Gewerbe geübt. Waldhörner von der Firma *Raoux* in Paris sind aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts im bayr. National-Museum in München aufbewahrt; sie zeigen aber im wesentlichen ganz die moderne Form und erinnern nicht im geringsten mehr an die Schnecken-Hörner, die Mersenne noch 1648 abbildet. Die Einführung des Horns in die Kapellen von *Wien* und *Dresden* fällt in die ersten Jahre des 18. Jahrhunderts; die Kreise, in denen sich die Technik auf dem neu verbesserten Jagdhorn ausbildete, können keine anderen gewesen sein, als die Jägerei hoher Herren, denen die verbesserten, sicherlich damals recht kostspieligen Instrumente zuerst zugute kamen. Rechnen wir immerhin ein paar Jahrzehnte auf diese Ausbildung und die weitere Verbreitung des Instruments, dessen neue Konstruktion zwischen 1650 und 1700 fallen muss, so werden wir ungefähr auf das Jahr 1680 geführt, also auf die Zeit, welche in jener erwähnten alten musikhistorischen Tradition überliefert ist. Das, was uns von der Instrumentenmacher-Familie *Raoux* bekannt ist, legt die Frage nahe, ob nicht vielleicht innerhalb dieser zuerst das verbesserte Horn erzeugt wurde. Eine gründliche Geschichte des Pariser Instrumentenbauer-Gewerbes könnte allein Aufschluss darüber geben, vielleicht auch erhaltene Exemplare des Instruments aus den Jahren 1660 bis 1680.

Bezüglich meiner Annahme über die Stimmung will ich nur noch angeben, dass die Rohrlänge des längsten bei Mersenne abgebildeten Horns ungefähr 2 m beträgt, was mit der damals sehr gangbaren tiefen *D*-Trompete ziemlich übereinkommt. In dieser Tonlage war allerdings das Horn mit der Trompete wenig konkurrenzfähig, die nach Praetorius' Angabe mit Krummbogen bis B-basso herabgestimmt ward. Hatte man jedoch erst einmal das Horn noch eine Quart tiefer ins *F* gebracht, so konnte es an Leistungsfähigkeit die Trompete aus dem Felde schlagen, zumal mit einem scharfwinkligen Kessel-Mundstücke intoniert und schon durch sein konisches oder doch konoïdes Rohr leichter angebend und mehr Ausdauer verbürgend.*)

*) Mattheson schreibt 1713 aus Hamburg über das Horn: „dass das Corno da caccia schon sehr en voguo gekommen; die brauchbarsten haben *F* als Stimmung. Sie klingen auch dicker und füllen besser, als die übertäubenden und schreienden Clarinen, weil sie um eine Quinte tiefer stehen.

In diesem Sinne, als Konkurrenz-Instrument der Trompete und als Ersatz für dieselbe, hat nun das Horn, aufser anderen auch von Bach und Händel (in F- nnd D-Stimmnng) ganz nach Analogie der Clarin-Trompete verwendet, so lange gedient, bis ihm um die Mitte des 18. Jahrhunderts dnrch Einführung der gestopften Töne der eigene Charakter im scharfen Gegensatze zur Trompete aufgeprägt wurde.

Ein unbekanntes Sammelwerk.

Das british Museum in London hat vor kurzem bei einer Versteigerung älterer Werke folgendes bisher unbekannte Sammelwerk erworben:

ALTO | LA GLORIA MVSICALE | Di diuersi Eccellentissimi Auttori: a cinque Voci. | [Wappen.] || In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. 1592. | Quarto. 14 Bll. sig. [C-] — (16). Auf Bl. 2. „All' Illvstrissimo mio Signore, & Padrone osseruandissimo, Il Signor Conte Mario Bevilacqva." Datiert Di Ferrara il di vltimo di Febraio 1592, und nnterzeichnet mit: ‚Filippo Nicoletti'.

Inhalt (à 5 voci):

1. Ruggier Giovanelli: Tu nascesti di furto.
2. Giovanni Croce: Se da voi m'allontano.
3. Hippolito Fiorino: Dolci sospiri.
4. Paolo Isnardi: La mia bella guerriera.
5. Girolamo Belli: Vola calda l'amor.
   „ Ahi perche l'uccide te. 2 da parte.
6. Giovan Giacomo Gastoldi: Opra la bella tua.
   „ O che morte gradita. 2 da parte.
7. Conte Alfonso Fontanelli: Com' esser puo mia vita.
8. Luzzasco Luzzaschi: Tra le dolcezze e l'ire.
9. Filippo Nicoletti: Volete voi mia si ta.
10. Giulio Belli: Ha L'aura il crin d'orato.
11. Innocente Alberti: Parto da voi ben mio.
12. Filippo Nicoletti: Caro augelletto.
13. Paolo Bellasio: Quel dolcissimo bacio.
    „ E s'uidi voi cor mio. 2 da parte.
14. Paolo Virchi: Copre Madonna ad arte.
15. Luca Marenzio: Copia di donne altera.
16. Ruggier Giovanelli: Io segue l'orme invano.
17. Giulio Belli: Perche v'allontamate.
18. „ Sospirò la mia donna.
19. Giulio Heremita: Cara la vita mia. à sei voci.

Wm. Barclay Squire.

Mitteilungen.

* Leibniz, der grofse Leipziger Philosoph, hat im Allgemeinen nicht viel über die Musik sich ausgelassen. Nur in einer kleinen deutsch geschriebenen Schrift „Von der Weisheit", ungefähr aus dem Jahre 1695, kommt er auf sie zu sprechen. Weisheit, sagt er da, sei nichts anderes als die Wissenschaft der Glückseligkeit. Worin diese bestehe, merke man nicht allezeit, doch werde es von unserem Gemüte, obschon nicht von unserem Verstande, empfunden. Dann sagt man: „es ist ich weifs nicht, was", so mir an der Sache gefällt; das nennet man Sympathie. Aber diejenigen, die der Dinge Ursache folgen, finden den Grund zum öftern. „Die Musik giebt dessen ein schönes Beispiel. Alles was klingt, hat eine Bebung oder hin- und hergehende Bewegung in sich, wie man an den Saiten sieht, und also was klinget, das thut unsichtbare Schläge; wenn solche nun nicht unvermerkt, sondern ordentlich gehen, und mit gewissen Wechsel zusammentreffen, sind sie angenehm, wie man auch sonst einen gewissen Wechsel der langen und kurzen Silben und Zusammentreffen der Reimen bei den Versen beobachtet, welche gleichsam eine stille Musik in sich halten und, wenn sie richtig, auch ohne Gesang angenehm fallen. Die Schläge auf der Trommel, der Takt und die Kadenz in Tänzen und sonst dergleichen Bewegungen nach Mafs und Regel haben ihre Angenehmlichkeit von der Ordnung; denn alle Ordnung kommt dem Gemüte zu statten, und eine gleichmäfsige, obschon unsichtbare Ordnung, findet sich auch in den nach Kunst verursachten Schlägen oder Bewegungen der zitternden oder bebenden Saiten, Pfeiffen oder Glocken, ja selbst der Luft, so dadurch in gleichmäfsige Regung gebracht wird, die denn auch ferner in uns vermittelst des Gehörs einen mitstimmenden Wiederschall machet, nach welchem sich auch unsere Lebensgeister regen. Daher die Musik so bequem ist, die Gemüter zu bewegen, obgleich insgemein solcher Hauptzweck nicht genugsam beobachtet noch gesucht wird."

Leipzig. R. Kade.

* Abraham Weifshan oder Winsheim, ein Lautenist am kurf. Hofe in Dresden, ist derselbe, der in den M. f. M. p. 54 als Lautenist Abraham verzeichnet ist. Diesem Abraham Winsheim befiehlt Kurfürst August am 2. Januar 1584 eine ihm in Verwahrung gegebene, mit Perlmutter überzogene verdorbene Laute an den Musikus Joachim Stumpfeld auszuantworten (K. S. Hauptstaatsarch. Copial 492, 196b u. 197). Am 11. April 1559 unterschreibt er sich in einem Dokumente (ib. Loc. 7309, Kammersachen: 1599 II, 119b) mit Weifshan und war noch im August 1611 am Leben (ib. Loc. 8575 Briefe etc.). Er hatte viele Kinder und erhielt öfters Gnadengeschenke. Als der Kantoreiknabe Simon Affe 1582 mutiert hatte, kam er auf kurfürstl. Befehl in Weifshan's Lehre auf 2 Jahre gegen eine Jahreszahlung von 25 Thlr. Kostgeld (ib. Cop. 476, 4 b). — Noch sei bemerkt, dass der oben genannte Stumpfeld oder Stumpfoll Basssänger am kurf. Hofe war.

Dresden. Dr. Theodor Distel.

* Die erste deutsche Oper in Leipzig wurde am 8. Mai 1693 in dem am Brühl in den Monaten März und April zuvor „am unteren Zimmerhofe" erbauten Opernhause aufgeführt „Gemalte" Anschläge, welche auch den Inhalt des Singspiels meldeten, waren zuvor allüberall in der Stadt angeschlagen worden. (Vergl. Vogel: Annal. Lips. 1714, S. 883.) Wie wir aus Fürstenau's 1. Bd. zur Geschichte der Musik Dresdens S. 315 wissen, war der Unternehmer Nicolaus Adam Strungk,

welcher von seinem Herrn, dem Kurfürsten Johann Georg IV. zu Sachsen, auf Ansuchen die Erlaubnis erteilt erhalten hatte, auf eigenes Risiko und mit fremden Musikern, sowie Dirigenten auf den Leipziger Messen das deutsche Singspiel (Operetten) zu kultivieren. Der genannte Kurfürst hatte Strungk zu dem Baue 400 Stämme Bauholz zugesagt, doch als dieser (vor dem 27. Juli 1701) gestorben war, meldete seine Witwe, Christine, dass bisher erst 100 Stück geliefert worden seien. (K. S. Hauptstaatsarchiv III, 104, Fol. 20, Nr. 10, Bll. 273 ff.) Weiteren Nachforschungen ist es geglückt, auch in Erfahrung zu bringen, wie die erste Oper, die Strungk an obigem Datum aufführte, hieſs. Es war seine Alceste, Text von Paul Thienich Lehrer an der Thomasschule zu Leipzig, nach dem italienischen Originale des Aurelio Aureli bearbeitet. Die Frau des Dichters wirkte bei der Aufführung als Sängerin mit. (Vergl. N. Archiv f. Sächs. Gesch. V, 116 ff. und die daselbst angezogene Literatur.) Derselbe.

* Drei Kompositionen des Musicus *Jodocus Winsheim* zu Erxleben (1624). Unterm 6. April 1624 schickte der „Musicus und Director“ zu Erxleben, Jodocus Winsheim („Thuring.“) an den Kurfürsten Johann Georg I. zu Sachsen (Orig. des Überreichungsschreiben mit Siegel im K. S. Hauptstaatsarchive: Locat 7328, Kammersachen 1624, Bl. 80) „Drei schöne ausbündige geistliche musikalische Kirchengesänge mit 10, 8 und 5 Stimmen“, welche mit „anmutigen Intervallen und Clauselen *harmonice* orniret und getzieret“, soeben im Drucke erschienen waren. Als Motiv seiner Widmung giebt er an, dass er gehört habe, der Kurfürst solle „sonderliche Lust und Gefallen zu dieser hochlöblichen freien Singekunst haben und tragen.“ — Bei dem Bombardement Dresdens, am 18. Juli 1760, wurde das Prinzenpalais (Ständehaus) zerstört und hiermit alle Musikalien der kurfürstl. sächs. Kapelle vernichtet; daher kommt es, dass sich alle Geschenke oder Überreichungen von Kompositionen aus älterer Zeit nicht mehr vorfinden, die man sicher zu finden erwartet. Derselbe.

NB. In dem in M. f. M. 8, 115 von Kade mitgeteilten Aktenstücke von Utendal (Wtendal steht in demselben) muss es Zeile 8 v. u. statt des falsch gelesenen Namens Kramero, Echamer heiſsen. (Origin. mit Siegel ebd. Locat 8524; IV, 214/5.) Derselbe.

Ebrensberger, Hugo: Bibliotheca liturgica Manuscripta. Nach Hds. der Groſsherz. Badischen Hof- und Landesbibliothek von ... Mit einem Vorworte von Wilhelm Brambach. Karlsruhe, Ch. Th. Groos 1889. 8⁰. (Preis 2,50 M.) 1 Abbildg. aus dem 15. Jahrh., IX und 84 S. mit dreifachem Register. Der Stoff ist in 23 Abteilungen zerlegt, wie Psalterien, Antiphonarien, Hymnarien, Lectionarien u. s. w. Hds. mit Melodieen sind reich vorhanden. — Es wird hier zum erstenmale dem Bücherfreunde, Bibliographen und Bibliothekar ein systematischer und praktischer Wegweiser zur Bestimmung von liturgischen Handschriften der römischen Kirche geboten. Über den Inhalt der Schrift, welche auch für christliche Archaeologie, allgemeine Kunst- und Kulturgeschichte von Wichtigkeit ist, giebt folgende Stelle des Vorwortes vom Oberbibliothekar Dr. W. Brambach Auskunft: Betrachten wir die Herstellungszeit dieses Handschriftenschatzes, so begegnen uns Schriftstücke aus der vorkarolingischen Zeit bis hinab zum 18. Jahrhundert, so dass wir die Entwickelung von mehr als einem Jahrtausend vor uns haben. Schon als ich im „Psalterium“ die allgemeinen Gesichtspunkte für bibliographische Behandlung der liturgischen Bücher aufzustellen suchte und bei den besten Kennern — von katholischer, wie protestantischer Seite — Beifall fand, fasste ich den Plan, eine Beschreibung jener liturgischen Handschriften zu veröffentlichen. Wirklichen Erfolg

von dem Unternehmen konnte ich mir jedoch nur versprechen, wenn ein erfahrener Theologe den Inhalt der überaus mannigfaltigen Schriftwerke prüfte. Hierzu hat sich nun glücklich ein durch Studium und kirchliche Übung befähigter Gelehrter gefunden. Herr Professor Hugo Ehrensberger hat unsere liturgischen Handschriften nach ihrer inneren Anlage untersucht. Auf meinen Wunsch hat er für jede einzelne Buchgattung deren allgemein gültige Kennzeichen zusammen gestellt und auch solche angegeben, welche einem Theologen selbstverständlich scheinen müssen, damit allen Bibliographen, nicht nur theologisch gebildeten, sondern auch Laien, hier ein verständliches Hilfsmittel zum Erkennen und Bestimmen von liturgischen Schriften geboten werde. Es schien mir ein solches Verfahren deshalb notwendig, weil diese Schriftwerke oft namenlos auftreten und durch die Vielgestaltigkeit ihres Inhaltes auf den Laien verwirrend wirken. Man begegnet, selbst bei Gelehrten, der Ansicht, dass der Inhalt liturgischer Bücher sehr oft ohne Interesse sei, dass diese mehr paläographischen und kunstgeschichtlichen Wert hätten. Doch lassen sich auch für ihre inhaltliche Bedeutung recht gewichtige Namen und Zahlen ins Feld führen. Ich will nicht davon reden, dass der Theologe, sowohl der protestantische wie der katholische, über die Geschichte seiner Liturgie sehr im Unklaren bliebe, wenn er die vortridentinischen Kirchenbücher nicht mehr einsehen könnte. Auch was die liturgischen Bücher als Quellen für die Geschichte der Dogmen, der Seelsorge, für unsere Kenntnis der lateinischen Poesie, der kirchlichen und profanen Musik im Mittelalter zu bedeuten haben, ist von nicht geringerem Belang, als ihre Ausstattung in Schrift und Bild. Wohl aber möchte ich auf den Nutzen hinweisen, welchen die sprachlichen und historischen Wissenschaften aus diesen Büchern ziehen. Hier begegnen uns in den vorzüglichsten Handschriften, neben der Bibel, die letzten Vertreter der klassischen und die ersten Begründer der mittelalterlichen Latinität: nach römischem Brauche allein sind von Augustinus 158 gröfsere Lesestücke, von Ambrosius 76, von Hieronymus 49, von Leo dem Grofsen 33, von Gregor dem Grofsen 83 in die Nokturnalgebete übergegangen. Für die Textkritik bieten letztere neben der sonstigen Überlieferung die beste Hilfe. Noch erheblicher sind für die geschichtliche Forschung die reichen liturgischen Sammlungen der Vitae Sanctorum. Wie wäre es mit deren Texten bestellt, wenn sich nicht die mittelalterlichen Lektionarien (Passionalien, Legendarien, Martyrologien) erhalten hätten! Ein Blick auf die neuen Arbeiten der Bollandisten wird hier das Richtige lehren. Kurz, ein Bibliothekar, welcher für die liturgischen Bücher seiner Anstalt sorgt, darf überzeugt sein, dass er nicht nur seine Pflicht als Verwalter eines anvertrauten Gutes erfüllt — und eines Gutes, das buchhändlerisch bekanntlich sehr hoch geschätzt wird — sondern dass er auch in den Dienst der Wissenschaft getreten ist.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung von *Breitkopf & Härtel* in Leipzig Nr. 26, März 1889. Enthält die Anzeige der Gesamtausgabe der Werke *Johann Strauss*' von seinem Sohne Johann herausgegeben nebst einer kurzen Biographie; *Edgar Tinel*'s Werke nebst einem biographischen Abriss und seinem Portrait. — Neue Kompositionen von *Jean Louis Nicodé*. — Billige Lieferungsausgabe von Beethoven's Werken. — Verzeichnis der Aufsätze in der Vierteljahrsschrift. — Musikalische Paläographie, ediert von den Benediktiner-Patres von Solesmes. — Fortsetzung der Werke von Grétry, Palestrina, Frz. Schubert, Heinr. Schütz. — Bericht über erschienene Musikalien Sept. 1888 bis Febr. 1889. — Bericht über erschienene Bücher in demselben Zeitraume. — 6 Berichte über Ausgaben von Gesellschaften in Kopenhagen, Stockholm, Amsterdam, London, Paris und unsere eigene.

* Moritz Fürstenau ist am 27. März, noch nicht 65 Jahr alt, gestorben. In ihm verliert die historische Musikwissenschaft einen eifrigen Förderer. Er war der Erste, der die Musikgeschichte auf die archivarische Quellenforschung hinwies und seine beiden in diesem Sinne abgefassten Werke über die Dresdener Musikkapelle von 1849 und 1861 werden stets dem Historiker eine wertvolle Quelle sein. Wenn auch, besonders im erstgenannten Werke, die Namen oft so verstümmelt sind, dass deren Auffindung im Archive eine Unmöglichkeit ist und eine Neubearbeitung dringend notwendig wäre, so bleibt ihm stets das Verdienst, die erste Anregung gegeben zu haben. Manches hat er selbst durch spätere kleinere Aufsätze im Archiv für die sächsische Geschichte und in den Monatsheften verbessert, doch dabei versäumt, auf die Unrichtigkeiten in seinen älteren Werken hinzuweisen, so dass dem Historiker die eigene Prüfung nicht erspart wird. Auch bei Gründung der Gesellschaft für Musikforschung war er einer der Ersten, der sich ihr freudig anschloss und nach allen Seiten hin kräftig für das Gedeihen derselben eintrat.

* *Richard Bertling*, Lager-Katalog Nr. 7 (in Dresden-A., Johannesplatz) enthält eine reichhaltige Sammlung Musik-Literatur und Musikalien, Autographe und Porträts, unter denen sich manche seltene Pièce findet.

* *Leo Liepmannssohn* in Berlin W., 63 Charlottenstr. I. Verzeichnis der Musik-Autographen-Sammlung des verstorbenen Sig. Egidio Francesco Succi (aus Bologna), welche im Geschäftslokal am Montag, den 6. Mai 1889 u. ff. von 10 Uhr morgens ab öffentlich versteigert wird. Enthält viel wertvolle Pièeen.

* Anfragen. 1. Lässt sich in der Papierfabrikation das Jahr annähernd bezeichnen, in dem man das bis dahin gelbe Papier weifs zu färben verstand? Es wäre dies ein vortreffliches Hilfsmittel, die Zeit manches Druckes bestimmen zu können. — 2. Die in Cerretto's Prattica musica verzeichneten neapolitanischen Komponisten (siehe M. f. M. 13, 161 Nr. 6, 19 u. f.) tragen mitunter auch die Bezeichnung „Napolitano et Hedomatarie". Was kann das letztere Wort wohl bedeuten? Du Cange's Glossar und alle anderen bekannten Nachschlagewerke versagen den Dienst bei dem Worte.

* Das Register zu den zweiten zehn Jahrgängen ist im Druck und kann je nach Umständen bald vollendet sein.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Verfasst von Dr. R. Kade. Bog. 1.

* Quittung über eingezahlte Beiträge bis zum April von den Herren: C. Lüstner, G. Maske, A. Morsch, P. Runge, Dr. Schletterer, W. Weber.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 6.

Codex Mus. Ms. Z 21 der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

(Rob. Eitner.)

Ein Chorbuch aus dem Ende des 15. Jahrhunderts in kl. hoch Fol. von 265 Blättern und einigen weifsen Vor- und Schlussblättern in starke Holzdeckel mit Lederrücken gebunden. Ausgezeichnet erhalten. Schrift fast durchweg von einer Hand. Fétis schreibt in dem Artikel Isaak (Biogr. univ. 2. Aufl., Bd. 4, p. 401) 2. Spalte am Ende: „J'ai vu en 1849 à la bibliothèque de Halberstadt un manuscrit in folio contenant des compositions d'anciens maîtres allemande, parmi lesqnelles se trouvent“ (folgt die Aufzählung von 4 Gesängen von Isaac). „Ces quatre pièces portent l'inscription: *Ysaac de manu sua* il est remarquable que la notation de ces morceaux est en effet différente de celle du reste du volume.“ Herr Otto Kade in Schwerin beruft sich in seinem Artikel *Isaac* in der Allgemeinen dentschen Biographie (Leipzig, Duncker & Humblot) auf Fétis und frägt, wo der Codex wohl geblieben ist? Codex Z 21 der Kgl. Bibliothek zu Berlin ist dieser Codex nnd wohl das gröfste Kleinod in der Abteilung für Musik. Die Bibliotheks-Verwaltung teilte mir auf meine Anfrage über die Erwerbung desselben mit, dass sie ihn einst von der Antiquarhandlung von Butsch in Augsburg erworben hat. Trotzdem der ganze Notenbestand der Halberstädter Kirchenbibliothek (nur wenige Reste sind heute noch vorhanden) schon durch Dehn's Vermittelung der Kgl. Bibliothek in Berlin abgegeben werden musste, so ist doch Manches — und wie man sieht sehr Wertvolles — einen anderen

Weg gegangen.*) Dass der Codex Z 21 und der Halberstädter Codex, wie ihn Fétis bezeichnet, ein und derselbe ist, erkennt man aus dem untrüglichen Zeichen der Worte: „Ysaac de mann sua", die sich auf Fol. 8, dem 1. Tonsatze, Fol. 256 v nnd auf der Rückseite des Schlussdeckels auf dem aufgeklebten Notenblatte befinden. (Fétis' Angaben sind zum Teil nicht richtig.) Diese 4 Worte geben dem Codex ein noch erhöhtes Interesse nnd man frägt sich nur, wie kommt so ein Codex nach Halberstadt? Doch die Schicksale eines Buches sind oft noch wnnderbarer als die manches Menschen. Die Worte „Ysaac de manu sua" sind von anderer Hand und blasserer Tinte als das Übrige geschrieben und man könnte daher den Codex durchweg als von Isaac's Hand herrührend bezeichnen, wenn nicht das leidige „aber" sich auch hier wieder einschliche. Der letzte aufgeklebte Tonsatz „In gottes namen faren wir" nnd der auf Fol. 256 v, die beide auch obige Bezeichnung tragen, sind nämlich von derselben Hand nnd mit derselben Tinte geschrieben wie die 4 Worte und somit haben wir 2 Handschriften mit „de manu sua" vor uns. Welche ist nun die von Isaac? Kann man überhaupt noch einen Wert auf die Bezeichnung legen? Meiner Ansicht nach: Nein. Doch dies abgerechnet, enthält der Codex so kostbare Schätze, dass er uns ebenso wert mit nnd ohne Isaac's Handschrift ist. Ich möchte übrigens nicht nnterlassen, darauf hinzuweisen, dass der Gesang nnter Nr. 137, Fol. 248 v auf Nürnberg hinweist und die Gesänge auf St. Sebaldus ebenfalls auf Nürnberg deuten. Ferner wird der deutsche Ursprung des Codex durch die vorwiegend deutschen Komponisten nnd die, wenn auch nnr spärlich eingestrenten deutschen Lieder gekennzeichnet.

Um denselben allgemeiner bekannt zu machen, denn er scheint bisher, anfser von mir, noch von niemandem benutzt worden zu sein, teile ich ein genaues Inhaltsverzeichnis mit und verweise zugleich auf die in den M. f. M. 16 zu Nr. 1 mitgeteilten Facsimile, betitelt: Stndien beim Lesen von Handschriften, unter denen sich besonders S. 8 viele Wiedergaben aus obigem Codex befinden. Der kürzeren Bezeichnung halber bediene ich mich bei Hinweisungen darauf nur der Worte „siehe Studien". Noch sei erwähnt, dass sich eine Jahreszahl nnr auf Fol. 161 mit der Bezeichnung „95" vorfindet, dass aber der Charakter der Schrift (Text und Noten) ohne jeglichen Zweifel

*) So z. B. wurden alle Schriften auf Pergament auseinander genommen und das Pergament zum Einbinden von Büchern benutzt, wie mir um 1869 der dortige Bibliothekar selbst erzählte.



dem 15. Jahrhundert angehört, und zwar dem letzten Drittel, wie sich ein Jeder selbst aus den wenigen Proben in den Studien S. 2 unten und S. 8 überzeugen kann.

Inhaltsverzeichnis

in der Ordnung der Tonsätze im Codex.

1.*) Ysaac de manu sua. Missa 4 voc. Fol. 8. (Disc. g . a h c . h a g a h.)

2. Missa 4 voc. Fol. 11. (Disc. g . b a g f g e f.)

3. Trium überschrieben, ohne Text. Fol. 16 v. ($^{8}/_{1}$ **) f . g a h a g f g a.)

4. Missa 3 voc. Fol. 17. ($^{12}/_{1}$ g b g . f e d g f g.)

5. Missa paschale, 4 voc. Fol. 22 v. ($^{4}/_{1}$ g a c" a g f d f g a.)

6. Fa mi fa re ut (nach dem Index, ohne Text), 3 voc. Fol. 29 v. (f . e d c c" ***) b a g a.)

7. Ave Christe caro inviolata, 3 voc. Fol. 30. ($^{1}/_{1}$ g c" c" c" $^{3}/_{1}$ d" c" h a h a.)

8. Sol re ut re nt (so im Index, o. Text), 3 voc. Fol. 30 v. (a g f e d e d.)

9. Missa 4 voc. Fol. 31. (g g b a g g $^{2}/_{1}$ g f g.)

Fol. 41 eine einzelne Discantstimme mit 4 Strophen Text und einer Überschrift, deren Sinn ich nicht entziffern kann.

10. Officium Auleni (s. Studien S. 8, 5. Z. v. u.). Da Petrucci in 1505 b einen Autor „Joannes Aulen" verzeichnet (siehe Bibliographie p. 392), so ist obiges Facsimile dadurch verständlich. Missa 4 voc. Fol. 41 v. (g g f e d f g a.)

11. A. Fulda. In principio erat verbum, 3 voc. Fol. 46 v. (g e f g a g f e a.)

Der Codex schreibt nur A. F., siehe Studien S. 8, Z. 8, wo ich fälschlich den Namen in A. Flor aufgelöst habe. Erst jüngst kam ich auf Adam Fulda, der anch später mit vollem Namen genannt wird. Da wir von dem älteren Komponisten Flor den Vornamen nicht kennen, so ist die Annahme von Fulda wahrscheinlicher.

12. Ut mi fa sol (nach dem Index, o. Text), 3 voc. Fol. 47. (g . a h c" d" $^{1}/_{2}$ e" d" f".)

13. A. F. (Fnlda, geschrieben wie im Facsim. s. Nr. 11). Te laudamus deus, 4 voc. Fol. 47 v. ($^{16}/_{1}$ h h h c" . h a g . a h c".)

14. Regali qnnm. deus laude, 3 voc. Fol. 49 v. c. 2. p. Gaude uno (?) singulare. (d f g a g a . g f g a.)

15. Verbum incarnatum, 4 voc. Fol. 51 v. (g c" c" d" e" c" $^{12}/_{1}$ c ." h a g.)

16. Gerstenhans: Jn civitate domine, 4 voc. Fol. 52 v. (a h c" d" c" $^{8}/_{1}$ h c".)

17. O sacrum misterium, 4 voc. Fol. 53 v. 2. p. Quam putas. 3. p. Quam tristis et afflicta. (g . f b a g g f.)

18. Ecce dilecta mea, 4 voc. Fol. 56 v. (d" d" h d" e" d" d" $^{3}/_{1}$ d".)

19. Descendi in hortnm, 4 voc. Fol. 57 v. (f a b c" $^{12}/_{1}$ d" f" c" d" c".)

20 Ave amator casti, 3 voc. Fol. 58 v. ($^{1}/_{1}$ a a d a g f e d.)

---

*) Die laufenden Zahlen füge ich hinzu.

**) Deutet 8 ganze Pausen an, also 16 halbe.

***) Deutet die zweigestrichene Oktave an.

21. Busines (scil. Busnois), ohne Text, 4 voc. Fol. 59. (c.abbaff.eedf.)
22. Nature genitor, 4 voc. Fol. 59 v. (gfeeddef.ga.)
23. Exaltata est, 3 voc. Fol. 60 v. (gg.fedgfba.)
24. Magnificat sexti toni, 4 voc. Fol. 61. ($^{12}/_1$ ffgaagfedfed.)
25. B. H. (kann kein anderer Autor als Baltbasar Hartzer sein) Magnificat 6 toni, 4 voc. Fol. 64 v. ($^{4}/_1$ fgaha.fged.)
26. Jacobit, Jo. Magnificat 8. toni, 4 v. Fol. 66 v. ($^{8}/_1$ gagchc" hc" d".)
27. E. O. (siehe Studien S. 8, Z. 6) Da pacem domine, 4 voc. Fol. 68 v. (h a b d e d c d e d c.)
28. Ysack, Heyn. Salve regina, 4 voc. Fol. 69 (Ita dulcedo — Ad te clamamus — Qua ergo etc. bis Fol. 72 v. (Disc.: $^{4}/_1$ d" c" d" g d" c" b a g.)
29. B. H. (Balthasar Hartzer). Te deum laudamus, 3 voc. Fol. 73. ($^{8}/_1$ g c" c" c" b a d" c" b a g a.)
30. Magnificat 4. toni, 4 voc. Fol. 75. ($^{12}/_1$ eggaaa $^{10}/_1$ ag.)
31. A. F. (Adam Fulda). Magnificat 5. toni, 4 voc. Fol. 77 v. ($^{16}/_1$ fa c" c" c" c" c" d" d" . c" b a.)
32. Magnificat 7. toni, 4 voc. Fol. 80 v. (gfggggg baaabc".)
33. Ut mi fa sol la sol (im Index, o. Text), 3 voc. Fol. 83. Disc. gestrichen, Altus: $^{14}/_1$ f . g a b c d c f . e d e f.
34. Urbs beata (Nona veniens) hymnus, 4 voc. Fol. 83 v. (dcd.fef ga.fa.bc.)
35. Gloria laus, 4 voc. Fol. 84 v. (d.d.efga.gac".)
36. A solis ortu, 4 voc. Fol. 85. (dffgagfedcd.)
37. Isaac (im Index). Salve regina, 3 voc. Fol. 86. (a.fgad $^{1}/_1$ a.gfef.)
38. W. F. (siehe Studien S. 8, Z. 6). Dies est letitia, 4 voc. Fol. 86 v. (ffecfgac" bc".)
39. Magnificat 4. toni, 4 voc. Fol. 87. ($^{3}/_1$ eggaga.ggedcba.)
40. Ave splendor, 4 voc. Fol. 92 v. ($^{4}/_1$ ffgaha $^{3}/_1$ gahc".)
41. Magnificat 7. toni, 4 voc. Fol. 93. ($^{6}/_1$ agahc" d" hagfga.)
42. Alex. agri [cola, siehe Studien S. 8, Z. 6 rechts]. A solis ortu (Beatus auctor), 4 voc. Fol. 95 v. ($^{6}/_1$ abc" d" g.fede.)
43. Cujus sacrata viscera (Visitat. Mariae), 4 voc. Fol. 96 v. (gahah c" hagafg.)
44. B. H. (Balthasar Hartzer). Ut pascis (Jesu corona), 3 voc. Fol. 97 v. $^{4}/_1$ egaagahc".)
45. Cujus magnifica est, 3 voc. Fol. 98 v. (dagefe.defg.)
46. Nona veniens, 4 voc. Fol. 99. (e d c g f e d d c.)
47. A. A. (Alexander Agricola). Sumens, 3 voc. Fol. 99 v. 2. p. Ave maris stella. (Altschlüssel $^{4}/_1$ aefedegfg.)
48. B. H. (Baltbasar Hartzer). Gloria laus, 4 voc. Fol. 100 v. (a g fga.gfed.)
49. Israel es tu rex, 4 voc. Fol. 100 v. (d.ef.ede $^{1}/_1$ e.fg.)
50. Descendit jubilans, 4 voc. Fol. 101 v. (ga.hcbag.fedgfg.)

51. Ave maris stella, hymnus 4 voc. Fol. 102 v. (4/1 d a b . c . b g a g f e.)
52. Missa 4 voc. Fol. 103—112. (2/1 d . e f g . a b a g f e d.)
53. H. F. (Heinrich Finck). Lieber her santh peter bit goth fur uns (weiterer Text fehlt), 4 voc. Fol. 112 v. (13/1 g g a h c g d a a g.)
54. Missa (Officia) super Filia subtilia, 3 voc. Fol. 113. (d a c" h c" h a g a f.)
55. A. Fulda. Missa 4 voc. Fol. 120. (c" . h a g c" h a g . a h.)
56. Salve festa dies, 4 voc. Fol. 129 v. (e f d g a f e d e.)
57. Salve festa dies, 4 voc. Fol. 130 v. (18/1 derselbe Anfang, die übrigen Stimmen anders.)
58. Virgo sub, 3 voc. Fol. 131 v. (g c . d e c e f d c.)
59. Salve festa dies, 4 voc. Fol. 132 v. (g a . h c . h c a . g f.)
60. Nunc dimittis servum, 4 voc. Fol. 134 (die Zahl 133 übersprungen. Disc., Schlüssel fehlt, lese Discantschlüssel: c" . h a . f g a 1/1 g a g c.)
61. Ave que sublimar, 3 voc. Fol. 134 v. (6/1 c . d e f g e f g f e a . g f g.)
62. Qui glorifica luce, 4 voc. Fol. 135 v. (8/1 g . f e f g d" c" b a g a g.)
63. H. Finck (siehe Studien S. 8, Z. 10 rechts v. u.). Miserator dominus, 4 voc. Fol. 136 v. (g f g b c . b a g a b . a . g f e d.)
64. H. F. (Heinrich Finck). Ave Jesu Christe, 4 voc. Fol. 137 v. (4/1 g g a c" b c" a g 11/1 a b c.)
65. Missa 4 voc. Fol. 138—147. 2/1 d f . f a 1/1 g b . c d.)
66. Meyn hertz in hohen freudinn, 4 voc. Fol. 147 v. Text fehlt. Abgedr. in Part. im 2. Bd. des Deutschen Liedes p. 114, Beilage zu den M. f. M. 1880.
67. A., rechts F. Fol. 148 v und 149. Namque triumphanti, 5 voc. Das A. F. gehört zusammen, wie ich später erkannte, und heifst Adam Fulda. (5/1 d f f g g a . g a . g f e d c.)
68. H. F. (Heinrich Finck). Natalis don. cantica. Deo dicamus, 4 voc. Fol. 149 v. (f f g a b a a g g f.)
69. Missa: O fortuna, 4 voc. Fol. 150. (8/1 f f a a g f f . g a b a g f.)
70. Jam fulsit sol de, 4 voc. Fol. 158 v. (c" c." h a g a g c" h c".)
71. Victime paschali laudes, 4 voc. Fol. 159 v. (d c d f g f e f . e d e d c d.)
72. Unleserlich, vielleicht: Credendum eo magis soli, 4 voc. Fol. 160 v. 2/1 a c." h a g f e a . g a h c".)
73. Paulus Hoffh[eimer] 95 (scilic. 1495). Ave maris stella, 3 voc. Fol. 161. (2/1 d d a c" h a g . a h c" d".)
74. Illuxit dies, 4 voc. Fol. 162. (a g a c" h c" h . a a g a.)
75. Isaac (nach dem Index). Salve regina, 4 voc. Fol. 162 v. (a g a d a g a f g.)
76. Eya ergo advocata, 4 voc. Fol. 163 v. (2/1 f . g a g e f . g a h . a a g a.)
77. Benedicta semper, 4 voc. Fol. 164 v. (8/1 d e . d e f g f e f g.)
78. Non tres tamen, 4 voc. Fol. 165 v. (c" g c" h a g a g f e.)
79. Sydera Maria, 3 voc. Fol. 166 v. (g h a c" h a g a g.)
80. Et nos voce propheta, 4 voc. Fol. 167 v. (g h . c" d" g h . c" d" g.)
81. Populum cunctum, 4 voc. Fol. 168 v. (d e f g a d" c" h c".)
82. A. F. (Adam Fulda). Ut re mit fa (nach dem Index), 3 voc. Fol. 169. (12/1 h h h c." h a h g.)

83. Inviolata, 4 voc. Fol. 169 v. (c" c" c" d" e" 3/1 f" e".)
84. Gaude virgo gloriosa, 4 voc. Fol. 170 v. (8/1 g g c" c" h h g . a h.)
85. B. H. (Balthasar Hartzer). Regina coeli laetare, 3 voc. Fol. 171 v. (f g f c" b a b a g f e f.)
86. B. H. (Balthasar Hartzer). Gaude dei genitrix, 4 voc. Fol. 173. (a a g . f f e f.)
87. Dies*) est leticie in ortu regali, 3 voc. Fol. 173 v. (a . h c" h a g f e f a g a.)
88. Ave regina, 3 voc. Fol. 174. (c . b a g a . g b . a g f.)
89. Jam insignis (Tenor: Sancta dei genit.), 4 voc. Fol. 174 v. (6/1 d a a g a f e d e f.)
90. Veris tempus adue (?), 4 voc. Fol. 175 v. (4/1 a . g f e a g a c" h a g a f e.)
91. Ut mi fa re ut (nach dem Index) in 2 Teilen, 4 voc. Fol. 176 v. f g a 1/2 a b a g c" b a g a.)
92. Recordare virgo mater, 3 voc. Fol. 178 v. (a d" c" a . g a h . a d.")
93. Flor (siehe Studien S. 8, Z. 8). Corde et lingua rogamus, 4 voc. Fol. 179 v. mit 1 angeklebten Folioblatt. (e f e d g . f e f g . f.)
94. Vocum modulatio (o. Text), 4 voc. in 2 Teilen. Fol. 180 u. 181. (2gestr. Oktave: c d c . d e f e d c.)
95. Invicto regi jubilo (im Index noch der Zusatz: „Weer ich ein falk"), 4 voc. Fol. 182 v, mit H überschrieben als Autor, doch ist ein zweiter Buchstabe offenbar weggekratzt. (7/1 f c" (2gestr. Okt.) c c d f e d c . c. Ten.: f c'. a g f e f g.)
96. Ohne Text in 2 Teilen zu 3 Stim. Fol. 183 v. (c" c" h a g a g f e.)
97. Mi la sol fa re ut (nach dem Index), die 5. vox: Noctem verterunt in diem etc., 5 voc. Fol. 184 v. (f g f e d e d e f g f.)
98. Salve corpus Christus de celo, 4 voc. Fol. 185 v. (1/1 e g g e e c c a a)
99. Missa 4 voc. Fol. 186—193, (Disc. mit 3 Taktzeichen und dem Cantus firmus: e h h c h g a a : || : g.)
100. Josquin. Missa 4 voc. Fol. 194. (2/1 f . g a g b a g f c, ohne Agnus dei.)
101. Pauge lingua, 4 voc. Fol. 202 v. (6/1 e f e d g g a . h c.)
102. Fenix arabie, 3 voc., im Index: Sol re re fa sol. Fol. 203. (4/1 d" a a c" c" d" 4/1.)
103. Vulnerasti cor meum, 4 voc. Fol. 203 v. (g f b a b a g a . g f a g.)
104. Michel Volckmar (siehe Studien S. 8, Z. 7 v. u.). Stabat virgo. (Tenor: In exitu Israel), 2. p. Pati vidit virgo natum, 4 voc. Fol. 204 v. (g b g g g a b . a g f.)
105. Ave Maria gratia, 2. p. Sancte Michael, 4 voc. Fol. 206 v. (g g g g . f d d e d.)
106. Missa 3 voc. Fol. 208 v., nur bis zum Osanna. (f . e c f g a . g a b c.)

---

*) Der erste Buchstabe fehlt meistenteils, da er ein Zierbuchstabe werden sollte, aber nicht ausgeführt ist.

107. Josquin. Magnificat 3. toni, 4 voc. Fol. 214—217. (d d e e g . f e d c c".)
108. Mente tota tibi, 4 voc. Fol. 217 v. ($^8/_1$ d" d" c" d" d" e".)
109. Alex. (Agricola, siehe Studien S. 8, Z. 4 v. u. rechts). Salve regina, 4 voc. Fol. 218 v. — 221. (a g a . g f e d c d $^{11}/_1$.)
110. Mi sol mi la sol mi (im Index), 4 voc. Fol. 221 v. (e f g e a . g f e d c.)
111. Argentum et aurum non est mihi (ohne weiteren Text, ein Blatt angeklebt mit einem 2. Teil), 4 voc. Fol. 222 v. ($^2/_1$ g d" c" d" e" d" $^1/_2$ d".)
112. Da pacem domine, 4 voc. Fol. 226 v. ($^4/_1$ d c d $^1/_2$ f e d e f g f.)
NB. Die Blätter 225—227 müssen erst ausprobiert werden, wie die Stimmen zu einander gehören.
113. H. F. (H. Finck). Gloria laus, 4 voc. Fol. 227 v. (g f g g a g f e f.)
114. Vita sanctorum, Hymnus tpe. pasch., 4 voc. Fol. 228 v. ($^{10}/_1$ d f d f e d d e c.)
115. Missa 4 voc. Fol. 229 v. ($^{20}/_1$ a a a c" d" e" f" . e" e" . c" d" e" f".)
116. Magnificat 6. toni, 4 voc. Fol. 234 v. (f g a b a a g a.)
117. O Jupiter überschrieben, Text: O diva sollers virgo virgineas, 4 voc. Fol. 236 v. (Ten.: f c' . d' . c' b a f a b c. Disc.: f g a h g c b a.)
118. A solis ortus cardine, 3 voc. Fol. 237 v. ($^6/_1$ g b b c" d" g a b.)
119. Veni creator spiritus, 3 voc. Fol. 238. (Disc. fehlt, Ten.: d' c' h a c . h a g a g.)
120. Regina coeli laetare, 3 voc. Fol. 238 v. ($^8/_1$ f g f g a . b . a a g a.)
121. Alle (?) domine nate matris, 3 voc. Fol. 239 v. ($^3/_1$ f f a a c" c" a.)
122. Sancta Maria won vns bey vnd lass vns nicht verterben, 3 voc. Fol. 240 v. (2gestr. Okt.: c c c d e f f e d e f c.)
123. Vita sanctorum, 3 voc. Fol. 241. ($^{10}/_1$ d f d f e d e c e g.)
124. Exurge domine, 4 voc. Fol. 241 v. (e e g g a a c" c".)
125. Introitus: Foderunt (?) Manus me ah, 4 voc. Fol. 242 v. (Cantus firmus: f g f d e f c d c ‖ Tonsatz: c" b a g a.)
126. O crux henedicta, 4 voc. Fol. 243 v. (d e f e g b g g b b a.)
127. Isti sunt agni novelli, 3 voc. Fol. 244. ($^1/_1$ g f g d e d d" c". Der Tenor in Fliegenfüßen notiert.)
128. Posuit corona capiti meo, 3 voc. Fol. 244. (c b a a a a d c b a.)
129. Gaude Dei genitrix, 3 voc. Fol. 244 v. (b c" d" c" b . a a g a.)
130. Sign. S. Katherine (nach dem Index), 4 voc. Fol. 245. (c" a b a b b a $^1/_1$ a.)
131. Ingressus, 4 voc. Fol. 245. (g . f e d e f a . g f.)
132. Anime et cum, 5 voc. Fol. 245 v. ($^2/_1$ g a . h c c a h a . d" c" h a.)
133. Anime et cum, 4 voc. Fol. 245 v. f f e f e f e f e f; der ganze Satz in Breves und Longae (nur das Amen hat auch kürzere Noten.)
134. Summo regi. S. Sebaldi, 4 voc. Fol. 246 v. (2gestr. Okt.: c h h c f e c . h a g.)
135. Hymnus. Sebaldi: Surge de regali, 3 voc. Fol. 247 (alle 3 Stim. im Altschlüssel; die oberste beginnt: g g f d g a d.)

136. Plaudat aula regia, de S. Sebaldo, 4 voc. Fol. 247 v. (e a d . c c h d f e. Ten.: e f e d g a g f.)
137. Nurenbergk extolleris solenni patrono, 4 voc. Fol. 248 v. (d a d . c c h c d f . d. Ten.: d f d c d.)
138. Nolite emulari, 4 voc. Fol. 249 v. (2gestr. c d d c d e e e e e f.)
139. Introitus: Os justi, 4 voc. Fol. 250. (a a a g e a f.)
140. Regi stirpis S. Sebaldi, 3 voc. Fol. 250 v. 3 Sätze. (g f g b b a g a g f.)
141. Introitus: Loquebar de testimoniis, 4 voc. Fol. 251 v. (c" d" c" a h a g.)
142. Alle. dei filius, 4 voc. Fol. 252 v. (g a b b f . e d e.)
143. Johannes Beham. Kum heiliger geist, 4 voc. Fol. 253. Von anderer Hd. geschrieben. (g . a h c h g.) Ten.: $^{8}/_{1}$ g a g e g d e c e g f g $^{1}/_{1}$), mit 2. Teile: „Der durch dines“. Im Tenor dieselbe Melodie.
144. Christ ist erstanden, 4 voc. Fol. 253 v. (Ten.: d c d e f g e d.)
145. Johannes Beham. Kum heilger geist, 4 voc. Fol. 254 v. (Ten.: c d c a b c b a g a g. Der 2. Teil: „Der durch deines liechtes gilascht“ steht vor dem 1. Teile. (Andere Hds.)
146. Ysaac de manu sua: Venerantis hanc, 4 voc. Fol. 255 v., von anderer Hd. mit sehr verblasster Tinte. (Disc. Fol. 256 v.: f g f g a b . a g . f.)
147. Unlesbar, Fol. 256, von derselben Hd. und mit derselben Tinte wie Nr. 146 geschrieben. ($^{1}/_{2}$ c f g e f $^{1}/_{2}$ f f e f.) Bl. 257 weiſs.
148. Salve vita ad te clamamus, 4 voc. Fol. 257 v., von der Hand wie Beham geschrieben. ($^{12}/_{1}$ a . g f g a d.)
149. Eya ergo, 4 voc. Fol. 258 v. ($^{20}/_{1}$ f g f e f g f.)
150. Et Jesum, 4 voc. Fol. 259 v. ($^{10}/_{1}$ a e g a $^{8}/_{1}$ g.)
151. O dulcis Maria, 4 voc. Fol. 260 v. ($^{8}/_{1}$ a g f g a g . f e d c.)
152. Magnificat 8. toni, 4 voc. Fol. 261 v. Das darüber stehende Wort, siehe Studien S. 8, Z. 9 links v. u., ist mir unverständlich, vielleicht trifft ein Anderer den Sinn. ($^{2}/_{1}$ g a g c" h c" $^{1}/_{1}$.)
153. Veni in ortum meum, c. 2. p., 4 voc. Fol. 263 v. (g d" c". h a h.) Folgen 28 weiſse Bl.
154. Salve regina, 4 voc. mit „Ad te clamamus, 4 voc., ohne Blattbezeichnung, von derselben Hand wie Nr. 143 u. 148. (g b a g f g a.)
155. Ad te suspiramus, 4 voc. ($^{8}/_{1}$ g f b a b c".)
156. Eya ergo advocata, 4 voc. ($^{4}/_{1}$ b . d" c" b a c".)
157. Et ihesum benedictum, 4 voc. (g a b a g f g f b a.)
158. O clemens (g . b a g b a g a) und als 2. Satz: O dulcis Maria ($^{7}/_{1}$ d" b c" d" g a b . a g.)
159. H. Isaac de manu sua. In gottes namen faren wir, 4 voc., auf dem Holzdeckel aufgeklebt, jedoch der Bassus befindet sich auf dem letzten Blatte.

Tenor. Disc.

Verzeichnis der Autoren.

Verzeichnis der Gesänge in alphabetischer Reihenfolge.

Italienische Meister.

Pietro Aron veröffentlicht in seinem Lucidario in musica (1545) Bl. 31 v. eine Liste damaliger Sänger und Instrumentisten, die wohl wert ist, bekannter zu sein. Sie lautet:

Cantori al libro.

1. Conte Nicolo d'Arco.
2. Lodovico Strozzi da Mantua.
3. Messer Bidone.
4. „ Cost. Festa.
5. „ Don Timoteo.
6. „ Marc' Antonio del Doge da Vinegia.
7. „ pre *) Francesco Bifetto da Bergamo.
8. „ pre Gioan Maria da Chiari.
9. „ Gioanni Ferraro da Chiari.
10. „ fra **) Pietro da Hastia.
11. „ Girolamo Donismondo da Mantua.
12. Maestro Girolamo Lorino da Chiari, maestro di Capella in Brescia.
13. Messer Lucio da Bergomo (Bergamo?).

*) pre = Priester. **) fra = Klosterbruder.

14. Messer Biasino da Pesaro.
15. „ Bernardino, overo il Rizzo della Rocca contrada.

Cantori al Liuto.

16. Conte Lodovico Martinengo.
17. Messer Ognibene da Vinegia.
18. „ Bartholomeo Tromboncino.
19. „ Marchetto Mantoano.
20. „ Ipolito Tromboncino.
21. „ Bartholomeo Gazza.
22. Il Reverendo Messer Marc' Antonio Fontana, Archidiacono di Como.
23. Messer Francesco da Faenza.
24. „ Angioletto da Vinegia.
25. „ Jacopo da San Secondo.
26. Il Magnifico Messer Camillo Michele Vinitiano.
27. Messer Paolo Melanese.

Donne a Liuto et a libro.

28. La Signora Antonia Aragona di Napoli.
29. „ Constanza da Nuvolara.
30. „ Lucretia da Correggio.
31. „ Franceschina Bellaman.
32. „ Ginevra Palavigina.
33. „ Barbara Palavigina.
34. „ Susana Ferra Ferrarese.
35. „ Girolama di Sant' Andrea.
36. „ Marieta Bellamano.
37. „ Helena Vinitiana.
38. „ Isabella Bolognese.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

10. Carl Paesler. Fundamentbuch von Hans von Constanz. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelspiels im 16. Jahrhundert. In Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 5. Jahrg. S. 1—192.

In dem Verfasser lernen wir eine junge, der Musikgeschichte neu erwachsende Kraft kennen, die sich in vorzüglicher Weise einführt. Das Fundamentbuch von Hans von Constanz ist ein Orgelbuch, welches auf der

Universitäts-Bibliothek in Basel liegt, schon längst dem Namen nach bekannt ist, aber bis dahin von niemandem geprüft und benutzt. Herrn Paesler war es vorbehalten, uns mit diesem Schatze näher bekannt zu machen und seine Bedeutung ins rechte Licht zu stellen. Hans von Constanz ist kein Geringerer als der einst gefeierte Orgelvirtuos *Johann Buchner*, der in Constanz lebte und dort angestellt war. Die Einleitung der vorliegenden Arbeit ist der Person Joh. Buchner's gewidmet, über der immer noch ein gewisses Dunkel schwebte. Mit Sachkenntnis zieht der Verfasser alles zusammen, was sich zerstreut über Buchner hier und dort findet und erreicht immer so viel, dass seine Person kenntlich wird und nicht wieder verloren gehen kann. Eine bedeutsame Nachricht in den Monatsheften hat er aber übersehen, wahrscheinlich weil er nicht das Gesamtregister benutzt hat, was leider viel zu wenig Beachtung gefunden hat, nämlich das Datum seiner Geburt, welches im 10. Jahrg. p. 29 aus Garcaeus Astrologiae mitgeteilt ist und verzeichnet ist mit dem 16. Okt. 1483. Ebenso übersehen ist, was Joh. Boemus in seinem Liber heroicus de musicae laudibus, Aug. Vind 1515, deutsch in M. f. M. 5, S. 108 über Buchner sagt, wo es heifst: „Was nun sage ich dir von Paulus (scil. Hoffheimer), dem Meister des Cäsars? Was von Buchner Johann? Besiegten als Künstler nicht beide Phöbus, Pan und Merkur und Linus und Orpheus im Sange? Drum empfangen sie jährlich vom Herrscher hundert Dukaten.“ Man könnte daraus schliefsen, dass Buchner anfänglich auch in kaiserlichen Diensten stand und erst später nach Constanz kam. Die darauf folgenden Verse haben weniger Bedeutung, denn beide Männer zeichneten sich sowohl als Gesangs- wie als Orgelkomponisten und Spieler aus, während Boemus nur die eine Eigenschaft von jedem zu kennen scheint. Ferner ist S. 5 die Bemerkung veraltet, dass Isaac und Senfl in Wien gelebt haben. Seit der Veröffentlichung des Dienstgelöhnisses Isaac's (M. f. M. 19, 55) wissen wir, dass beide zeitweise in Innsbruck und nicht in Wien lebten. Dem biographischen Teile folgt dann nach der Beschreibung der Handschrift der mit Anmerkungen begleitete Abdruck der lateinisch abgefassten Abhandlung über die Anfangsgründe der Musik, der sich kleine Übungsstücke anschliefsen. Der wertvollste Teil der Handschrift sind die 35 Orgelstücke im 3- und 4stimmigen Satze, welche der Verfasser vollständig in moderner Partitur mitteilt. Sie bilden zu Schlick und Kleber die historische Weiterentwickelung des Orgelspiels und der Orgelkomposition und füllen eine Lücke aus, die bisher stets bedauernd empfunden wurde. Die historische Verarbeitung des Materials hat sich der Herr Verfasser sehr angelegen sein lassen (S. 53—98), doch ist er leider dabei in den neuerdings mehrfach auftretenden Fehler gefallen, vor lauter Gründlichkeit umständlich und weitschweifig zu werden und wirkt dadurch auf den Leser ermüdend, besonders noch durch den überaus trockenen gelehrten Ton, den der Verfasser anschlägt und der ihm gar nicht gut steht. Abstofsend wirkt er aber geradezu, wenn er nach einer seitenlangen gelehrten Abhandlung über einen bisher noch nicht ergründeten älteren Gebrauch schliefslich erklärt, dass er es nicht weifs, wie S. 59—62 über den Gebrauch, die Tenor-

stimme unter den Bass zu schreiben. Das heifst doch den Leser an der Nase herum führen. Die darauf folgenden Tonsätze, für Orgel eingerichtete geistliche Gesänge, sind sehr schön und beredte Zengen der künstlerischen Bedeutsamkeit Buchner's. Man wird nicht allzuweit abirren, wenn man ihre Entstehung in die Zeit von 1530—1540 legt. Die Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit des Herausgebers sind anerkennenswert, doch lässt er sich von wunderlichen Einfällen beherrschen, die mit einer guten Übersetzung nichts gemein haben. Er lässt z. B. bei den Tonsätzen in einer nach dem B molle versetzten Tonart die Vorzeichnung weg und überladet dadurch den Satz mit Versetzungszeichen, die er sich ersparen konnte, wenn er das ♭ vorzeichnete. Dann notiert er die Oberstimme in betreff der Versetzungszeichen anders wie die übrigen Stimmen. Ferner vergisst er fehlende Versetzungszeichen nachzutragen. Hätte der Herausgeber Notiz genommen von dem im 20. Jahrg. der M. f. M. S. 75 aufgenommenen Artikel über den Gebrauch der Versetzungszeichen und die Bemerknng über die sog. Warnungszeichen beachtet, so hätte er nicht nur die dort niedergelegten Beobachtungen an Buchner mit unzähligen Beweisen bestätigt gefunden, sondern hätte auch die vergessenen Versetzungszeichen sicherer eingetragen. Auf S. 101 muss es z. B. auf der 2. Zeile im Alt, vorletzter Takt: *d es d c* heifsen; das Kreuz vor *c* lässt sich zwar nicht als ein Warnnngszeichen erklären, denn dann müsste es ein B sein (im Buxheimer Orgelbuch kommt die Anwendung dieses Intervalls am Schlusse eines Tonsatzes sehr oft vor und zwar mit fis, gis u. a. Siehe neue Ausg. in M. f. M. 19, Beilage, S. 26, 27, 29 u. s. f., fast Seite auf Seite). An und für sich müsste ja das *c* nach den Gesetzen der Alten erhöht werden, denn es bildet den Leiteton zur Qnint, mit unseren modernen Ohren hören wir aber, wir mögen wollen oder nicht, die Septime und die zu erhöhen sträubt sich unser ganzes Gefühl. Aus den Volksliedern der Alten erkennen wir aber, dass ihr Gehör im allgemeinen dem heutigen Sinne für Wohlklang entspricht, und da obige Erhöhung am Schlusse nur hin und wieder vorgeschrieben ist (nicht überall), so muss das Kreuz eine andere Bedentung haben als eine Erhöhnng. Auf derselben Seite, 3. Zeile im Discant, muss es im 2. Takte, 8. Note *cis* heifsen. Letzte Zeile, Discant, letzter Takt, 6. Note, muss *es* stehen und die Auflösungszeichen am Ende des Taktes sind nicht fraglich, sondern ganz gewiss richtig. Auch der Bass auf der letzten Zeile muss *es* statt *e* haben. Das sind die Bemerkungen nur für eine Seite. E.

Mitteilungen.

* Giovanni Battista Pinello de Gerardis' Anstellung in Dresden als Kapellmeister. Als Antonio Scandello gestorben war, schrieb Kaiser Rudolph II. am 3. September 1580 an den Kurfürsten von Sachsen und empfahl ihm Pinello zum Kapellmeister (Kgl Sächs Hanpt-Staats-Archiv Loc. 8500, 164. Rudolph II. pp. 1578—86). Darauf wendet sich „Pinellus“ selbst an den Kurfürsten (ebd. Bl. 165).

Kurfürst August schreiht unterm 14. Oktober 1580 an den Kammersekretär Hans Jenitz, dass, wenn er aus Annaburg wieder heimkomme, er an das Anerbieten Pinellus' erinnert sein wolle (ehd. Cop. 456, 162). Aus dem Rescript-Concept 473 b, 474 geht hervor, dass Kurfürst August Jenitz heauftragt habe, mit Pinellus zu unterhandeln. Jenitz' Schreiben, d. d. 11. Okt. 1580 an Kurf. August (Loc. 8524, IV. 311 ff.) enthält Folgendes über P.: Derselhe sei von Adel (aus Genua) und habe keine Pflicht mehr gegen den Kaiser, er hrauche nur zu kündigen. Er sei Katholik (Bapist), wolle aber unsere Religion nnd Predigt hören — der Hofprediger gefiele ihm in der Lehre nicht übel. Er sei kein Kind mehr, bereits in 30 Jahren bei der Sängerei in Italien, an Erzherzog Ferdinand's und Ihrer Majestät Hofe und habe Weib nnd Kind. Mit Scandellus' Besoldnng sei er zufrieden, hat aher nm 100 rthlr. Vorschuss, da er schon 8 Tage in Dresden gelegen habe, auch 50 rthlr. in Prag schnldig sei und Weih nnd Kind nach Dresden hringen müsse. Die welschen Instrumentisten, heifst es weiter, loben ihn sehr, Forster (Förster, Georg, der nach Scandellus' Tode zum Vorsteher der Kapelle ernannt war, s. M. f. M. 1, 7) freilich hätte lieber den Kantor zu Salza znm Kapellmeister (das ist Georg Otto), auch soll Forster berichtet haben, dass Reinaldus (das ist wohl Regnart) gern annehmen würde. Das Anstellungsdekret Pinellus' fehlt, ebenso seine Entlassung, die hisher fälschlich im Jahre 1586 angesetzt (M. f. M. 1, 8), da im genannten Jahre Forster am 10. März sein Nachfolger wurde. Auch Fürstenau in seinen Beiträgen von 1849, S. 28/29 nimmt 1586 an und fügt noch hinzu: „P. führte sich in Dresden so schlecht auf, dass er schon 1586 seiner Dienste entlassen wnrde und nach Prag zurückging, wo er nm 1590 gestorben zu sein scheint. Beide Angaben sind falsch, wie aus v. Köchel's Listen der Ksl. Hofkapelle zu ersehen ist, denn hier ist unter Nr. 234 „Joh. B. Pinello (Pinollo)" als Tenorist vom 1. Mai 1584 bis zu seinem am 15. Juni 1587 erfolgten Tode verzeichnet.

Dresden. Dr. Theodor Distel.

* Erasmus Widmann ist nicht nur Musiker, sondern auch Dichter gewesen. Eine Anzahl Dichtungen finden sich sowohl in seiner „Musikalischen Kurtzweil", Nürnberg 1611, wie auch in seiner „Neuen Musikalischen Kurtzweil", ebenda 1618. Er ist auch der Verfasser von 12 Stücken „mit ganz neuen possierlichen nnd kurtzweiligen Texten", die 1606 erschienen. Dazu kommt noch ein längeres Gedicht von 1620, jetzt in Kassel befindlich, mit dem Titel: Ein schöner Newer Ritterlicher Auffzug vom Kampf nnd Streyt zwischen Concordia nnd Discordia... Darbey auch ein Musikalischer Schlacht- und Soldatengesang, sampt andern auff etlich Capitl gerichten Compositionihus 3 et 4 voc.... durch Erasmnm Widmannum Halensem, der zeit bestöllten Canteren nnd Organisten zu Rotenhurg auff der Tanber. Gedruckt zu Rotenhurg bei Hieronymo Körnlein. anno 1620. Die erste Strophe lautet:

„Wolauf, wolauf Soldatenhlut,
Sei fröhlich, frisch nnd wohlgemnth!
Die Feinde wollen wir zwagen.
Mit Heldenmnth seid unverzagt,
Klopft weidlich drauf, hehertzt sie schlagt,
Bis ihr's all thut verjagen."

Diese Worte, wie auch die folgenden tonmalenden Ausdrücke: Puff, puff, bombombidibom, erinnern lebhaft an ein ganz ähnliches Schlachtengemälde des gleichzeitigen Komponisten in Freiberg, Christoph Demantius, der in seiner „ungarischen Heerdrommel" fast die gleichen Wendungen und Wörter verwendet. R. Kade.

* Wenzel Scherffer. Ein schlesischer Dichter, aber als solcher sowohl ganz vergessen, als auch Musiker. Er lebte zur Zeit des Opitz, der ihn aber vollständig verdunkelt hat. Wir wissen von seinem Leben so gut wie gar nichts. Nur sein Todesjahr steht fest aus folgendem Gedicht: Patriarchalisches Hauptküssen, untergeleget Hrn. Wentzel Scherffern von Scherffenstein, Wolverdienten Organisten in der fürstl. Schlosskirchen zum Brieg, an dem Tage seiner Beerdigung, war der 2. September a. 1674. Durch die Hand dessen von B. V. G. A. Gedruckt in Brieg, durch Johann Christoph Jakob. (2 Bll. in 4°.)

„So ist nun auch dahin der göttliche Entwerfer
Der deutschen Reimenkunst und dero Dichterei,
Der angenehme Freund und tiefverschneite (?) Scherfer,
Der von der Lebenslast nunmehr geworden frei.
etc. R. Kade.

* August Buchner. In Albrecht Meischeus' Trostschriften, Frankfurt 1670, befindet sich eine solche auch an Heinrich Schützen, sächs. Kapellmeister zu Dresden. Am Schlusse heifst es:

Von der Vergänglichkeit Menschlichen Lebens.

„Wer ihm ein Modell will haben
Wie so voller Wind und Flucht
Unsres Lebens kurze Gaben,
Die man doch so ämsig sucht,
Mache sich nur an die Auen,
Wann der Tag jetzt höher steht
Und den Sommerweg nun geht:
Ein gut Muster wird er schauen."

Es bezieht sich das längere Gedicht auf Schütz, der damals schon im 85. Jahre stand. Weiteres ergiebt sein Inhalt nicht. R. Kade.

* Beleuchtung einiger Stellen aus der vom Domkapellmeister Ph. J. Lenz verfassten Broschüre, betitelt: Einheitlicher liturgischer Gesang der Diözese. Ein Wort zur Trier'schen Choralbücherfrage. Von *P. Bohn*. Trier, Selbstverlag. 8°. 27 S. und 2 Notentafeln. Die Streitfragen drehen sich um die Punkte: Sind die in Trier befindlichen alten hds. Choralbücher aus Trier oder aus Hildesheim? und enthalten dieselben den unverfälschten alten gregorianischen Gesang oder lokale Lesarten. Herr Bohn entscheidet in beiden Punkten für die ersteren und sucht dies sehr ausführlich und auf Grund dokumentarischer Belege zu beweisen.

* Von *Wilhelm Bäumker*'s „Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen" soll nun auch der 3. Band in Angriff genommen werden, welcher das 18. und 19. Jahrh. umfasst. Autor und Verleger (Herder'sche Verlagshandlung in Freiburg i. Br.) fordern zur Subskription darauf auf. Der Band soll höchstens 6 M kosten und sind die Anmeldungen durch jede Buchhandlung an obigen Verleger zu richten. Von der Beteiligung an der Subskription hängt das endliche Erscheinen des Werkes ab.

* Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna, Lieferung 5 von Seite 257—320. Sie bildet die Fortsetzung der theoretischen und literarischen Werke und enthält wieder zahlreiche Seltenheiten in vorzüglicher Beschreibung.

* Der in Nr. 5 angezeigte Katalog von *List & Francke* in *Leipzig* enthält viel wertvolle Drucke und Mss. aus alter und neuerer Zeit. Die Anzeige der Titel

ist hin und wieder mit grösserer Sorgfalt ausgeführt, doch bei den in Stb. gedruckten Werken des 17. Jahrh. vermisst man immer wieder eine genaue Angabe der vorhandenen Stb. Schon die Bezeichnung „Teil" für „Stb." ist ganz falsch, denn unter Teil versteht der Bibliographe etwas ganz anderes als unter Stb. Ebenso ist das Fehlen der Verleger ein grosser Mangel. Ob Nr. 747 z. B. ein Druck oder Ms. ist, hüllt der Katalog in vollständiges Dunkel, und so könnten wir den Herren Verfassern des Kataloges noch zahlreiche Ungenauigkeiten nachweisen, die den Wert des betreffenden Werkes vollständig aufheben und sie selbst dadurch den grösten Schaden erleiden.

* Katalog 62 von der Antiquariatshandlung von *Ludwig Rosenthal* in *München*, Hildegardstr. 16. Neben theologischen Werken enthält der Katalog unter Nr. 1935 bis 1991 eine auserlesene Sammlung seltener Musikwerke in musterhafter bibliographischer Beschreibung. Da ist kein Wort zu viel, keins zu wenig. Der Käufer weifs was er kauft und der Bibliographe kann seine Studien daran machen.

* Auf die Anfrage im vorigen Hefte S. 92, was wohl unter „Hedomatario" zu verstehen sei, schreibt Herr Dr. W. Braune in Heidelberg der Redaktion: „In betreff obiger Anfrage möchte ich die Vermutung aussprechen, Hedomataria sei eine Italienisierung des lateinischen (griech.) Hebdomatarius, „der die Woche hat, den Wochendienst versieht". Herr Dr. Eichborn vermutet dagegen, dass das Wort die Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft von Musikern oder Literariern, einer Akademie oder dergl. bedeute und leitet das Wort von „Edomatarius" ab, welches in der Bedeutung eines fein erzogenen Menschen, Freund der Musen, Künstler oder Literat aufzufassen sei. — Ich füge diesem eine Bezeichnung bei, die auf den Titeln des Christoph Morales zu finden ist, sie heifst „Portionarius" und bedeutet nach Du Cange's Glossar: ein Amt, welches aus einer halben Praebende an einer Kathedrale besteht und die Vertretung des Canonicus einschliefst. Vielleicht führt dies auf den richtigen Weg. — Ferner schliefse ich diesem die Beantwortung der im vorigen Jahrgange geschehenen Anfrage über das Wort „Cebell" an. Herr Joh. Schreyer in Dresden schreibt: Im Dictionary of musical terms, by J. Stainer & W. A. Barrett. London, Novello, ist es wie folgt erklärt: Im 17. und 18. Jahrh. verstand man darunter eine Melodie im $^4/_4$ Takt, welche aus je 4 und 4 Takten bestand und auf Laute und Violine zu Variationen benutzt wurde. Ein der bekanntesten Cebell's ist von Th. Mace 1676 komponiert und dort als Beispiel angeführt.

* Anfrage: Was heifst ein „Cantore al libro?" Man liest auch die Ausdrücke „Cantore al liuto" und „Donne a liuto et a libro" (siehe Aron im Lucidario 1545, Bl. 31 v.)

* Zu dem Artikel von Herrn Dr. Eichborn p. 86 über das Horn liefse sich noch als Beweis dafür anführen, dass es in der That in Frankreich seine Ausbildung und Einführung ins Orchester erfahren haben muss, die in England im 18. Jahrh. gebräuchliche Bezeichnung „French horn", wie man sie auf allen Titeln von Instrumentalwerken dieser Zeit liest.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Bog. 2.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang.
1889.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 7.

Die Chöre aus „Philargyrus“ von Petrus Dasypodius.

So viel ich weifs, sind die Chöre aus dieser lateinischen Komödie, welche den mehrfach behandelten Stoff vom reichen Mann und dem armen Lazarus in allerdings durchaus selbständiger, von jedem Zusammenhang mit dem bibl. Stoff losgelöster Weise bietet, noch nicht veröffentlicht worden. Unter allen Umständen können sie auf Interesse Anspruch machen. — Seit Wilh. Scherer von der Komödie gesprochen hat, (vgl. Wagner's Archiv, Wien, Kubasta & Voigt, 1874, Bd. I) hat man über das Werkchen und seinen Dichter, den als Lexikographen bekannteren Dasypodius nichts mehr gehört. J. Baechtold erwähnt den Namen in der soeben ausgegebenen 5. Lief. seiner Literaturgeschichte (Huber in Frauenfeld, 1889) und knüpft daran den Wunsch nach einer eingehenden Arbeit über die lat. Schweizer Dramatiker des 16. Jahrhunderts. Es ist möglich, dass uns in Kürze eine solche zu teil wird. Ich beabsichtige meinerseits, soweit als möglich sämtliche Schweizer Dramen des betr. Zeitraumes, deren nach Baechtold's meisterhafter Arbeit eine Menge sind, (den dort genannten schliefsen sich noch lateinische, auch viele in Manuskript an) in Bezug auf ihre musikalischen Bestandteile zu untersuchen und die Resultate an der gleichen Stelle zu veröffentlichen. Hier handelt es sich nur darum, die Chöre aus der Komödie des Dasypodius bekannt zu geben.

Aufschlüsse über das Leben des D. verdanken wir L. Hirzel im Neuen Schweiz. Museum, 6. Jahrg., Basel 1866, C. Detlof. Vgl. dazu: Charles Schmidt: vie de Jean Sturm, Strafsburg 1855.

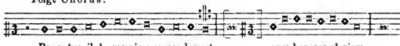
(Petrus Dasypodius, nach Hirzel möglicherweise mit einem Peter Hasenfratz identisch, geb. in Frauenfeld, Kanton Thurgau, ca. 1490, starb in Strafsburg am 28. Febr. 1559.)

Das Titelblatt der Komödie lautet:

PHILARGYRVS | Comoedia | Lectori | Seria describant alij, mihi ludere nugas, | Quae tamen et ducant seria forte, placet. | Lusus adolescentiae Petri Da-sypodij ante annos abhinc tri-ginta quinque scriptus, nūc verò castiga-tus, auctus et typis primum ex-cusus Argentorati mense | Maio | 1565. Das Exemplar gehört der Wolfenbüttler Bibliothek. Die Personen sind: Plutus s. Mammon, Philargyrus Herus, Sophronius servus, Misoponus debitor, Aletes viator, Tlemo mercenarius, Penia s. Paupertas. Das kurze Stück umfasst 19 Druckseiten. Die ersten 4 Akte schliefsen mit Chorgesang. Am Schlusse des Stückes fehlt dieser. Der Gesangstext schliefst sich im ganzen in allgemeinen Betrachtungen eng der Handlung an, die zwar an sich recht ungeschickt entworfen ist, keine Motivierung zeigt und ohne recht ausgeführten und benutzten Konflikt zu Ende geführt wird, aber doch oft recht gut in der Charakteristik (z. B. des Tlemo) ist. Nur der 3. Chor macht von dem über den Text Gesagten in gewisser Weise eine Ausnahme.

I. Akt. Philarg. nimmt den Plutus in sein Haus und preist das Glück, reich zu sein. Sophr. verlangt von seinem Herrn zu essen, er habe ganze drei Tage fasten müssen. Dieser weist ihn wütend ab und befiehlt ihm, den Misoponus, seinen Schuldner, kommen zu lassen. Sophr. reflektiert über Reichtum und Armut.

Folgt Chorus:



Be-a-tus il-le ma-xime censendus est opes honores gloriam
suis bo-nis qui vi-vit et contentus est;

Nec ap-pe-tit sed ex-pe-tit Do-mi sit ut qui-e . . . tus.

Ich setze zur Probe noch die beiden andern Verse hierher:

2. At ille iure creditur miserrimus
Parare rem qui nititur, sed auxius
Labore partis incubat,
Nec vescitur
Sed abstinet
Metu famis futurae.

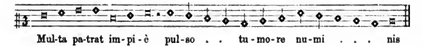
3. Andrus omnis vivit abstinentius,
Ut augeat pecuniam frequentius,
Hoc unicum solatium,
Jocunditas,
Amoenitas,
Deus quod est in arca.

(Nicht nur aus dem Titel, auch aus diesen Proben können wir ersehen, dass wir uns im Bannkreis der Schule in der Dichtung befinden. Übrigens sagen das auch die vielen gelehrten Anspielungen des Dialogs.)

II. Akt. Sophr. bringt den Misop., welchen Philarg. zur Bezahlung seiner Schulden auffordert. Da Misop. das nicht kann, zieht ihm der Gläubiger das letzte Gut, seinen Rock, vom Leibe, um sich bezahlt zu machen. Misopon. will der Obrigkeit Anzeige von dem Vorfall machen und spricht mit dem Aletes über die Missachtung der Gesetze durch die Reichen.

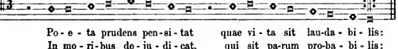

Chorus:





III. Akt. Den schon seit einem Jahr schuldigen Lohn will Philarg. dem Tlemo nicht geben. Dieser geht dem Geizigen zu Leib, Sophr. weifs ihn zu beruhigen. Dem Sophr. ahnt für seinen Herrn Unheil.

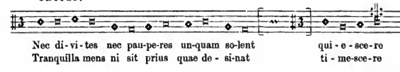
Chorus:



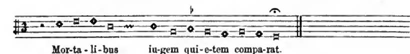


IV. Akt. Wie Tlemo und Misopon. ihre Klagen gemeinsam gegen Philarg. vorbringen wollen, begegnet ihnen Penia, welche sie an die Reichen wenden. Penia lässt durch Sophr. bei Philarg. um Aufnahme bitten, der dafür hart angelassen wird und der Penia vom Ausfall seiner Sendung berichtet.





In omni-bus ne-go-ti-is Va-ca-re la-be cri-mi-nis



V. Akt. Philarg. bekehrt sich voller Angst vor den so hart von ihm Abgewiesenen blitzschnell zum φιλάνθρωπος.

Es unterliegt meinem Dafürhalten nach keinem Zweifel, dass wir es hier mit einer Zwischenaktsmusik zu thun haben, welche nicht etwa von den Darstellern, sondern von einem besondern Chor ausgeführt wurde. Und zwar ist diese Zwischenaktsmusik sehr vernünftiger Natur, indem sie die Stimmung, das gewonnene Resultat jedes Aktes, bis zum Fortgang der Handlung festhält.

Dr. Nagel, Zürich.

Totenliste des Jahres 1888,

die Musik betreffend.

Abkürzungen für die citierten Musikzeitschriften:

Bock = Neue Berliner Musikztg.
Guide = Le Guide mus. Bruxelles, chez Schott frères.
Lessmann = Allg. deutsche Musikztg. Charlottenburg.
Ménestrel = Le M. Journal du monde music. Paris, Heugel.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschrift f. Musik. Lpz. Kahnt.
Ricordi = Gazzetta music. de Milano.
Signale = S. f. die Musik. Welt. Lpz Senff.
Wochenbl. = Musikal. W. von Fritzsch in Lpz

Aerts, Félix, Komponist und Lehrer an der Musikschule zu Nivelles, st. im Dez. ebd. (Geb. 4. Mai 1827 zu St.-Trond.)

Alard, Jean-Delphin, Violinist, einst Lehrer am Konservatorium zu Paris, st. 22? Febr. ebd. (Bock 89. — Ménestrel 72, Biogr. von Pougin, der am 23. Febr. schreibt.)

Alexandre, Edouard, Orgelbaumeister, st. 9. März zu Paris, 64 J. alt.
Alkan ainé, siehe Morhange.
Angeleri, Filippo, Pianist und Komponist, st. im Jan. in Mailand, 72 J. alt.
Arendt, Pierre, Direktor der Musikschnle zn Arlon, st. 14. Sept. ebd.
Bache, Walter, Pianist, st. 26. März zu London. (Bock 145. — Lessmann's Ztg. 143. — Ménestrel 128. — Wochenbl. 181. Biogr. — Musical times 229 Biogr.)
Baraize, l'abbé, Kapellmeister an der Kathedrale zu Laval, st. im Okt. ebd., 30 J. alt. (Ménestrel 368.)
Barrielle, Louis, genannt Bonvoux, einst Tenorist, geb. 19. Juni 1815 zu Marseille, gest. 8. Febr. zu Villefranche (Rhône).
Bèraud, ... früher Sänger, dann Gesanglehrer, st. im März in Paris, 73 J. alt.
Bernard, Jules, Sekretär und Bibliothekar am Konservatorium zn Gent, st. 23. Okt. ebd., 70 J. alt.
Berthelier, Jean-François, Opernsänger, st. 29. Sept. zu Paris, 58 J. alt.
Blaze, Ange-Henri, dit **de Bury,** Musikschriftsteller, besonders Kritiker, st. 15. März zu Paris. (Ménestrel 96.)
Böhme, F. A., Posaunist nnd pensionierter Kgl. sächs. Kammermusiker, st. 18. Febr. in Mittweida, 60 J. alt.
Bolck, Oskar, Komponist und Mnsiklehrer, st. 2. Mai zu Bremen, 49 J. alt.
Bombardi, Paolo, Opernkomponist und Gesanglehrer, st. im Febr. zu Verona.
Bondioli, Lodovico, Instrumentenmacher, st. im Nov. in Bologna.
Bonjean, Henri, Komponist nnd Gesanglehrer, verunglückte im Juli zu Maisons-Laffitte bei Paris.
Brammer, Edwin, einst Organist in London an der Kirche Great-Grimsby. Zog sich nach Sachsen zurück und soll in Diesbar a. d. Elbe gelebt haben. Am 23. Sept. wurde er auf dem Südfriedhof in Leipzig begraben. Er war 46 J. alt. (Music. times 665.)
Bransil (nach anderen Bronsil), **Alois,** (nach and. Louis), Violinist nnd Orchesterdirigent in Glasgow, geb. 1846 in Prag, lebte seit langer Zeit in England und st. 19. Okt. zu Glasgow. (Mènestrel schreibt Louis Bransil, in engl. Blättern ist er nicht angezeigt.)
Brassin, Gerhard, Vater des bekannten Pianisten, Sänger in Leipzig, st. im Sept. in Brühl bei Bonn. Geb. 1810 (Ménestrel 304.)
Bratsch, Johann Georg, Komponist und einst Direktor der Musik-

schule zu Würzburg, geb. 18. Febr. 1817 zu Zelle, gest. 8. Febr. zu Würzburg.

Cabu, Edmond, dit **Cabel,** Tenorist, geb. 8. Nov. 1843 zu Brüssel, st. 4. Dez. ebd. (Guide 329. — Signale 1889, 27.)

Calzolari, Enrico, einst Tenorist von grofsem Ruf, st. im Febr. zu Mailand.

Caronna, Ferdinando, Opernkomponist, st. im Okt. oder Nov. in Palermo, 33 J. alt.

Cauteren, L. van, Orchesterdirigent, st. 9. Okt. zu Antwerpen.

Chappell, William, Musikverleger und Musikschriftsteller, st. 20. Aug. in London, 81 J. alt.

Choudens, Antoine de, Musikverleger in Paris, st. 16. (17.?) Nov. ebd. (Guide 306.)

Collière, Lucien Marius, ehemaliger Baritonist an der grofsen Oper zu Paris, Dichter und Musiker, später Zeichen- und Musiklehrer in Amerika, st. im Juni (?) in Kentucky, 76 J. alt.

Commelius, Joseph, Pianist, st. 17. Febr. in Havanna, 51 J. alt.

Conté, Jean, Violinist und Komponist, st. 1. April zu Paris, geb. 12. Mai 1830 zu Toulouse. (Ménestrel 120.)

Corri, Henry, Sänger, st. 28. Febr. zu London. (Music. times 234.)

Costa, Carlo, Lehrer der Theorie am Konservatorium zu Neapel, st. im Januar ebd., 62 J. alt. Er war ein Halbbruder des Michael Costa.

Covin, M., Organist an St. Honoré, st. zu Paris. (N. Z. f. M. 26.)

Davis, Frau **Gabriel,** Dichterin und Komponistin, st. 18. Juli zu Littlemore (Oxford).

Delisse, Paul, Lehrer für Posaune am Konservatorium in Paris, auch Opernkomponist, st. im Sept. durch Selbstmord, geb. 12. April 1817 zu Longwy. (Ménestrel 312.)

Delprat, Charles, Lehrer des Gesanges und Musikschriftsteller, st. zu Pau im Jan., 85 J. alt.

Diez, Chrétien, Pianofortefabrikant in Brüssel, Erfinder des Polyplectron, st. 7. April ebd.

Ditt, Karl, Bassist, st. 26. Jan. zu Manheim.

Dominicetti, Cesare, Opernkomponist und Lehrer für Komposition in Mailand, st. 20. Juni zu Sesto di Monza, geb. 12. Juli 1821 zu Dezenzano am Gardasee. (Ménestrel 215. — Ricordi 240, 248.)

Dont, Jakob, Violinist und einst Lehrer am Konservatorium in Wien. geb. 2. März 1815 ebd., st. 17. Nov. ebd. Alle anderen Daten sind falsch. (Bock 431. — Mus. Rundsch. Nekrolog p. 58.)

Drexel, Joseph W., Violoncellist, Vorsitzender der philharmon. Gesellschaft zu New-York, st. 25. März ebd.

Drucker, Karl, Tenorist, st. 11. Jan. in Brünn, 33 J. alt.

Dupont, Alexander, Verfasser eines Répertoire dramatique belge in 2 Ausg., st. 4. April zu Liège, 55 J. alt. (Guide 120.)

Eban, ... Konzertmeister und Gründer der Musikgesellschaft in Wilna, st. 9. Nov. zu Yalta, 53 J. alt.

Elewyck, Ritter **Xavier-Victor-Fidèle,** Musikhistoriker und Kapellmeister an der Kirche St. Pierre zu Löwen, st. 28. April im Irrenhause zu Tirlemont (Belgien). (Guide 152. — Ménestrel 152.)

Ella, John, Violinist, Gründer und Direktor der Gesellschaft „the Musical Union", geb. 19. Dez. 1802 in Shink (Yorkshire — nicht 1798 wie bisher angegeben wurde), st. 2. Okt. zu London, nach englischen Blättern. Die Nachrichten in den andern Musikztg. sind fast durchweg falsch.

Errera, Ugo, Advokat, Komponist und Gründer des Liceum Benedetto Marcello zu Venedig, st. im April ebd., 46 J. alt.

Espenhahn, Fritz, einst Kammermusiker an der Kgl. Kapelle zu Berlin, st. 22. Nov. ebd., 78 J. alt. (Todesanzeige.)

Feitlinger, Gustav, Gesanglehrer, einst Opernsänger, st. im Juli zu Paris.

Fililtz, Karl, Kantor an der evang. Kirche zu Landshut, st. 1. Okt. ebd., 66 J. alt.

Fleming, J. Lino, ein junger brasilianischer Komponist, st. 7. April auf der Überfahrt über den Ocean.

Florimo, Francesco, Musikhistoriker, Direktor der Konzerte des Kgl. Musik-Kolleginms und Bibliothekar des Real-Collegio zu Neapel, geb. 12. Okt. 1800, st. 18. Dez. zu Neapel. (Ricordi 464.)

Fohmann, ... Hornist an der Hofkapelle in Stuttgart, st. 18. Jan. ebd.

Forzano, Antonio, Kapellmeister und Violinist, st. im Aug. zu Savona, 79 J. alt.

Frangini, Ottavio, Operetten-Komponist, st. im April zu Florenz

Fullerton, William, Komponist und Pianist, st. 25. Aug. zu Oldihan· bei London, 28 J. alt. (Ménestrel 296.)

Gabutti, Giacinto, Komponist, st. im Dez. (?) in Dogliani.

Galli, Raffaelle, Flötist, geb. 2. Dez. 1824 zu Florenz, st. im Dez. 1888 oder Jan. 1889 ebd.

Gamalero, Tommaso, Musikdirektor, st. im Aug. (?) in Alessandria.

Gandolfi, Antonio, Opernkomponist, st. 6. Juni zu Catania, 66 J. (Ménestrel 208. — Ricordi 233 nur kurze Daten.)

Garbe, F. A., Orchesterdirigent, st. 9. April, zu Frankfurt a/M., 81 J. alt.

Gaurion, Stéphane, Organist am Notre-Dame zu Auteuil bei Paris, einst Kapellmeister an der Kapelle St.-Clotilde, Komponist geistlicher Musik, st. im Nov., 45 (43?) J. alt, ebd.

Gebhardt, Friedrich Wilhelm, Konzertsänger, gab einige Liedersammlungen heraus, geb. um 1804 in Duderstadt, gest. im Juni zu Leipzig.

Gillet, Louis-Jacques-Albert, Komponist und Orchesterdirigent, st. im Juli zu Dünkirchen, 64 J. alt.

Ginouvès, Ferdinand, Pianist und Komponist, st. im Aug. in Marseille, geb. im Nov. 1844 zu Cayenne. (Ménestrel 280 führt zwei Opern von ihm an.)

Götze, Prof. **Franz,** Tenorist, dann Gesanglehrer, st. 2. April zu Leipzig. (Guide 144. — Bock 154. — Wochenbl. 193.)

Grard, J.-B.-J., einst Opernsänger, dann Gesanglehrer, st. im Aug. zu Douai, 76 J. alt.

Grauer, Samuel, Organist, Pianist und Dirigent nebst Tenorsänger in Amerika, st. im Dez. in Baltimore, 31 J. alt.

Greith, Karl, Komponist und Domkapellmeister in München, st. 17. Nov. ebd., 60 J. alt.

Grosjean, Jean-Romary, Organist und Redakteur des „Journal des Organistes," st. 13. Febr. zu St.-Dié, 73 J. alt.

Hache, Joh. F., Stadtmusikdirektor in Pegau, st. 29. Juli ebd., 83 J. alt.

Haertel, Raimund, Buchhändler in Leipzig, der Senior des Hauses Breitkopf & Haertel, dessen Leitung er von 1827—1880 geführt hat, geb. 9. Juni 1810 in Leipzig, gest. 10. Nov. ebd.

Haller, Constantin de, Komponist, Kritiker und Theoretiker, welcher auch eine Sammlung russischer Lieder herausgab, st. im April zu St. Petersburg.

Halven, Ernst, Komponist und Dirigent des Heidelberger Liederkranzes, st. 21. Febr. zu Heidelberg, 39 J. alt.

Hamme, Jean van, Violaspieler am Theater de la Monnaie zu Brüssel, st. 15. Jan. ebd. (Guide 24.)

Hauer, Hermann, Gesanglehrer und Organist in Berlin, st. am 16. Aug. während eines Landaufenthaltes in Wernigerode, 76 J. alt. (Todesanzeige.)

Held, Dr. **Joh. Anton,** Gesanglehrer, Organist, Dirigent und Förderer des Volksgesanges in der Schweiz, st. 4. Febr. in Chur, 75 J. alt. (Biogr. in Schweiz. Musikztg. Zürich, p. 68.)

Heller, Stephen, Komponist und Pianist, st. 14. Jan. zu Paris. (Ménestrel 32. — Eine wertvolle Biographie nebst einer Würdigung seiner Leistungen von A. Niggli in der Schweiz. Musikztg. p. 140 ff.)

Hernandez, Isidoro, Opernkomponist, st. im Okt. zn Sevilla. (Ménestrel 376 Biogr.)

Herold, Rudolf, Organist nnd Musikdirigent, um 1831 (1834?) geb., ging 1852 nach San Francisco und st. 1 Aug. in Philadelphia. (Bock 313.)

Herpin, Victor, Orchesterdirigent u. Operettenkomponist, st. 30. März zn Paris, 42 J. alt.

Herz, Henri, der einst vielbeliebte Klavierkomponist, st. 5/6. Jan. in Paris, 82 J. alt. (Ménestrel 16. — Guide 16.)

Heuberger, Louis, Chorsänger am Hoftheater in Stuttgart, st. 20. Dez. ebd., 57 J. alt.

Hinrichs, Julius, Violinist, geb. in Mecklenbnrg-Schwerin, st. 6. Sept. zu San Francisco, 32 J. alt.

Hirschbach, Hermann, Komponist nnd Kritiker, st. 19. Mai zu Gohlis bei Leipzig, 76 J. alt. Bekannt durch Rob. Schumann's Briefe.

Hochst[a]etter, Jacques, Kapellmeister an der Kirche St.-Augustin zu Paris, st. im Anfang April ebd.

Holstein, Alfonso, Pianist, st. im Okt. in Neapel, ebd. geboren.

Hron, Wenzel, Klavierlehrer in Wien, st. 4. Febr. ebd., 69 J. alt.

Hustache, Claude-Théodore, einst Gesangsdirektor an der Oper in Paris, st. 28. Jnni ebd., 67 J. alt. (Ménestrel 223: 30. Juni.)

Jähns, Friedrich Wilhelm, Gesanglehrer, Liederkomponist, bekannt durch sein Werk über K. M. von Weber und seine Weber-Sammlung, welche jetzt die Kgl. Bibl. zu Berlin besitzt, st. 8. od. 9. Ang. zu Berlin.

Katzsch, Hermann, Musiklehrer und Komponist leichter Klavierstücke, st. 18. Mai zu Leipzig, 63 J. alt. Ob der Musikalienhändler, Firma A. H. Katzsch derselbe ist, habe ich nicht in Erfahrung bringen können.

Kayser, H. E., Violinist und Komponist, geb. 16. April 1815 zu Altona, gest. 17. Jan. in Hamburg. (Nekrolog in Hambg. Musikztg. No. 36/37.

Klassen, Ludwig, einst Dirigent des Männerchors Schaffhausens und Gesanglehrer am Gymnasinm daselbst, st. 21. Febr.

Klein, Thomas, Klarinettist, Lehrer am Konservatorium in Wien, st. 19. Jan. ebd., geb. 10. Ang. 1802 in Nürnberg. (Signale 139.)

Klemm, Christian Bernhard, Musikverleger in Leipzig, st. 3. Jan. ebd.

Klingenberg, Friedrich Wilhelm, Komponist von Männerquartetts, st. 2. April in Görlitz, 79 J. alt. (Todesanzeige.)

Kohrssen, L., Musikdirektor in Göttingen, st. 15. Aug. ebd., 70 J. alt.

Kuntz, Franz, Liederkomponist, st. 4. Juni in Zürich, 29 J. alt. Ein op 1 und 2 erschien im Druck in Wien bei Wetzler und in Koblenz bei Falckenberg. (Biogr. in der Schweiz. Musikztg. Zürich p. 110.)

Laade, Rudolf, Tanzkomponist und Orchesterdirigent, st. 14. Juni zu Danzig, 63 J. alt.

Lack père, einst Kapellmeister an der Kirche zu Quimper, geb. um 1814, gest. im Sept. zu Laval. (Ménestrel 328.)

Lammers, Julius With. Cäsar, Lehrer am Konservatorium in Leipzig, geb. um 1829 zu Osnabrück, gest. 20. Sept. in Leipzig.

Landrol, M., st. den 16. Aug. zu Parma.

Lecluyse-Lhoest, Léonie, als Sängerin unter dem Namen Blanche de Novea bekannt. Nach ihrer Verheiratung trat sie als Komponistin auf und st. 20. März zu Schaerbeck bei Brüssel. (Guide 112.)

Lehmann, ... Orchesterdirigent in München, st. 10. Jan. ebd., 52 J. alt.

Leideritz, Franz, Orchesterdirigent, ging um 1883 nach England und st. 29. Juni in Hampstead, 40 J. alt.

Lelong, Camttte, Violinist, st. im Juni zu Aix-les-Bains. Lebte früher in Paris.

Littleton, Henry, einstiger Besitzer der Firma: Novello, Ewer & Co. in London, st. 11. Mai auf seiner Besitzung Dunedin-House in Sydenham, 66 J. alt.

Löhr, Frederick N., Komponist, Gründer und Direktor eines Gesangvereins in Plymouth, st. 18. Dez. ebd., geb. 1844 zu Norwich. (Music. times 1889, 26.)

Lyschine, Gregor, Opern- und Symphonien-Komponist, st. im Juli zu St. Petersburg, 34 J. alt. (Ménestrel 256.)

Maglioni, Giovachino, Pianist, Organist und Komponist geistlicher und weltlicher Gesänge, geb. 26. Juli 1814 zu Pontasieve (Florenz), st. im Dez. (?) zu Florenz.

Magnus, Rudolf, Komponist und Organist an der Neuen Kirche zu Berlin, st. 24. Jan. zu Berlin, 63 J. alt.

Margold, Karl, Kapellmeister, st. 11. Nov. in Wien, 55 J. alt.

Maro, Pietro del, Abt, Organist und Komponist von Kirchenmusik, st. im März zu Florenz.

Masenghini, Pietro, Chordiroktor am Theater dal Verme zu Mailand, st. im Dez. ebd.

Michel, Joseph, Operettenkomponist und Direktor der Musikschule in Ostende, geb. 12. Dez. 1847 zu Lüttich, gest. 6. oder 8. Sept. zu Ostende. (Guide 226. — Ménestrel 312.)

Mickler, Wilhelm, Direktor des Konservatoriums in Milwaukee (N.-A.), geb. 1826 zu Darmstadt, gest. 8. Juni, seit 1873 in Milwaukee lebend. (Biogr. in Witt's Flieg. Bll. 1888 p. 78.)

Mohr, Wilhelm, Kritiker an der Kölnischen Zeitung, geb. um 1838 in Münstereifel, gest. im Nov. zu Obernigk in Schlesien in einer Heilanstalt.

Moja, Leonardo, Violoncellist, geb. zu Venedig, st. im Jan. zu Turin, 77 J. alt.

Morandi, Oreste, Musikverleger in Florenz, st. im April ebd., 93 J. alt.

Morhange, Charles-Valentin, dit **Alkan**, unter welchem Namen er seine Kompositionen veröffentlichte, geb. 30. Nov. 1813 zu Paris (nicht Dez. nach Fétis) nnd st. 29. März ebd. (Guide 120. — Ménestrel 120.)

Müller, Selmar, Komponist und Seminarlehrer, st. 14. Mai zu Wolfenbüttel, 69 J. alt.

Naumann, Emil, Komponist nnd Musik-Feuilletonist, st. 23. Juni in Dresden.

Neupert, Edmond, geb. 1. April 1842 zn Christiania (Norwegen), ging 1882 nach Nord-Amerika, wirkte als Pianist und Orchesterdirigent und st. 22. Juni in New-York.

Obiols, Mariano, Direktor des Konservatoriums zu Barcelona, Komponist, auch von Opern, geb. 26. Nov. 1809, gest. 10. Dez. in Barcelona.

Okolowitz, Edouard, Liederkomponist leichterer Gattung, st. 5. Aug. zu Paris. (Ménestrel 264.)

Orefice, Giuseppe dell', Komponist, geb. 22. Aug. 1848 zu Fara (Abruzzen), st. im Dez. (?) in Neapel.

Parlow, Albert, Militärmusiker, geb. 1. Jan. 1824 zu Torgelow, gest. 27. Juni zu Wiesbaden. Er gab Konzerte im Cirkus zu Paris. Le Guide p. 202 sagt, dass er schon 1883 für tot angesagt wurde. Siehe Jahrg. 16, 111 der Monatsh. (Bock 281.)

Pasini, Timoteo, Opernkomponist und Orchesterdirigent, ging 1874 nach Amerika nnd st. im Juni in Buenos-Ayres, 60 J. alt, geb. zu Ferrara. (Ménestrel 248.)

Pastorelli, Ernesto, Komponist von 4 nnaufgeführten Opern, st. im Febr. zu Verona.

Pertasso, Bartolomeo, Organist und Gesanglehrer, st. im Dez. in Canobbio (Italien), 91 J. alt.

Petschke, Hofrat Dr. **Hermann Theobald**, Mitglied der Leipziger Gewandthausdirektion und Komponist von Männerchören, st. 28. Jan. in Leipzig, geb. 21. März 1806 in Bautzen.

Piacenza, Pasquale, Komponist und Militärmusiker, st. 23. Sept. zu Pistoja, geb. 16. Nov. 1816 zu Casalmonferrat. (Ménestrel 352.)

Pilot, Alfred, Kapellmeister an der Trinitatiskirche zu Paris, st. im Dez. ebd., 42 J. alt.

Pinsuti, Ciro, Komponist und einst Gesanglehrer an der Kgl. Akademie in London, st. 10. März in Florenz. (Ménestrel 104.)

Pirk, Engelbert, Opernsänger in Wien, st. 3. Juni in Prag.

Pirola, ... Violoncellist am Scalatheater in Mailand, st. im Mai durch Selbstmord.

Placet, Auguste-Francis, Konzertmeister, geb. 14. Okt. 1816, st. 10. Dez. zu Paris. (Biogr. Ménestrel 407.)

Polak-Daniels, B., Komponist von Modeklavierpiècen, st. 11. Aug. in Ischl.

Potharst, Jacques, Komponist und Gesanglehrer, st. im Juli zu Paris, 67 J. alt.

Privitera, Giuseppe, Komponist, st. im März zu Syracus, 68 J. alt. (Ménestrel 120.)

Prochazka, Ludwig, Komponist und Musiklehrer, früher städtischer Beamter in Prag, dann lebte er in Hamburg, wo seine Frau eine zeitlang als Sängerin auf der Bühne wirkte, kehrte aber später wieder nach Prag zurück und st. dort 18. Juli.

Puerari, Enrico, Tenorist und Gesangskomponist, geb. zu Cremona, st. im Jan. in St. Petersburg, 40 J. alt. (Ricordi 68.)

Re, Enrico, Sänger, st. im Jan. (?) in San Jago.

Reardon, J. Vernon, Violinist u. Musikreferent, st. im Sept. in Washington.

Ressel, Franz Wilhelm, Kammermusiker an der Kgl. Kapelle zu Berlin, st. 5. Sept. ebd. (Todesanzeige.)

Ricordi, Tito di Giovanni, Musikverleger in Mailand, st. 7. Sept. ebd., geb. 29. Okt. 1811 zu Mailand, Sohn des Giovanni, Gründer des Musikgeschäftes und Vater des Giulio, welcher nun Chef des Geschäftes ist.

Riedel, Karl, Prof. der Musik, Gründer und Dirigent des bekannten Gesangvereins in Leipzig, st. 3. Juni ebd. (Wochenbl. 275 Biogr.)

Roeder, Karl, Fagottist, st. 20. Febr. zu Wien, 65 J. alt.

Röhr, August, Gesanglehrer und Organist a/D., st. 18. April zu Berlin.

Rosenkranz, Anton, Kapellmeister in Oldenburg, st. 29. Juni ebd.

Rubner, Hubert-Antoine, Violinist und Orchesterdirektor, geb. 11. Mai 1814 zu . . . . st. im Juni zu Paris.

Ruff, Heinrich, Sänger, sp. Gesanglehrer und Schriftsteller über Gesang, st. 20. Febr. zu Wien, 70 J. alt.

Ryan, Desmond Lumley, Kritiker am Londoner Standard und Textdichter, st. 29. Nov. zu London, 37 J. alt. (Music. times 1889, 26.)

Sachs, Julius, Komponist, st. im Jan. zu Frankfurt (?).

Sander, Hermann, Organist an der St. Johanneskirche und Dirigent von Gesangvereinen in Leipzig, st. 22. Mai in Grofs-Denkte bei Wolfenbüttel, 35 J. alt.

Santa Caterina, Pietro, Violinist und Musikalienhändler, st. um die Jahreswende 87/88 in Udine.

Schiffmacher, Joseph, Pianist und Komponist, ertrank im Juli od. August bei einem Besuche des Schlosses de la Salle bei Mâcon. (Guide 249 Nekrolog.)

Schlösser, Joseph, ehemaliger Hofopernsänger in Manheim, st. 18. März ebd., 73 J. alt.

Schmid, Wilhelm, Musikalienhändler in Nürnberg, st. 29. Jan. ebd.

Schnitzler, Georg, Violinist im Orchester des Krystallpalastes in London, st. 6. Mai ebd.

Schönmehl, Charles, Sänger, Komponist und Dirigent in Paris und London, st. Anfang des Jahres in einem Kurorte in der Nähe Melbourne's in Australien.

Schütz, Dr., Oberschulrat, auf musik-pädagogischem Gebiete erfolgreich thätig, st. in Gohlis bei Leipzig. (N. Z. f. M. 81.)

Schütz, Dr. **Max**, Kritiker des Pester Lloyd, st. 11. Sept. in Graz, 37 J. alt.

Schultze, Wilh. Heinr., geb. zu Celle (Hannover), st. 26. Sept. zu Syracus (Amerika), 61 J. alt; war lange in Boston als Universitäts-Musikdirektor angestellt.

Semet, Théophile-Aimé-Emile, Komponist von Opern, st. 15. April zu Corbeil. (Bock 164. — Ménestrel 136, Biogr. von Pougin.)

Seydler, Ludwig Karl, Organist und Komponist, st. 10. Mai in Graz, 78 J. alt.

SilléR, Karl, Klavierlehrer, st. 20. Dez. in Stockholm, geb. 17. Juli 1818.

Spinney, Franc, Organist an der Leamingtoner-Kirche und Leiter der Warwicker Choralgesellschaft, st. 5. Juni zu Leamington, 38 J. alt. (Music. times 424.)

Staab, A., aus Hamm, Komponist von Männerquartetten, st. 24/25. Mai während eines Aufenthaltes in Barmen.

Stamm, Andreas Eduard, Zitherspieler und Lehrer, geb. 18. März 1839 in Karlbach bei Frankfurt a/M., st. 31. Juli zu Hamburg. (Biogr. in: Die Zither 15.)

Stoll, P. . . . . . Gesanglehrer, st. 8. Okt. zu Budapest (Wien), (71) 74 J. alt.

Straufs, Isaac, Orchesterdirigent für die Balletmusik am einstigen französischen Hofe, geb. 2. Juni 1806 zu Strafsburg, st. 9. Aug. zu Paris. (Bock 305. — Ménestrel 264.)

Sutter, Hans, Komponist von Männergesängen, st. im Febr. zu Weiz (Steiermark), 74 J. alt.

Svendsen, Olof, Flötist an der Kgl. Akademie in London, geb. 9. April 1832 in Christiana (Norwegen), st. 16. Mai zu London. (Guide 160. — Music. times 358.)

Szemelenyi, Ernest, Komponist, Theoretiker und Pianist, geb. 8. Jan. 1824 zu St. Georgen in Ungarn, st. 1. März zu Baltimore in N.-A.

Thibaud, Hippolyte, Violinist, geb. um 1862 zu Bordeaux, st. im Nov. zu Nantes.

Thoms, Anton, Bratschist an der Kgl. Kapelle in München, st. im Febr. ebd.

Trautmann, Rudolf, Musikdirektor und Violinist in Breslau, st. am 9. Aug. ebd.

Tuczek, Philipp, Kammermusiker an der Kgl. Kapelle zu Berlin, st. 4. Sept. ebd.; nach anderen im Bade Kösen. (Bock 327.)

Variet . . . . Gesanglehrer, einst Sänger, st. im Juni zu Paris, 61 J. alt.

Victorin, Franz, Kapellmeister am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin, st. 8. April ebd. (Bock 153.)

Villaufret, Francisque, Fagottist an der Oper zu Paris, st. im Juli ebd., 55 J. alt.

Vincent, Charles, Chansonnier und Direktor mehrerer Musikgesellschaften, st. im Aug. zu Caveau, 70 J. alt.

Vogt, Jean, Pianist und Komponist, st. 31. Juli zu Eberswalde, wo er seine Ferienzeit verlebte. (Bock 287.)

Weifs, Lorenz, Komponist und Gesanglehrer, st. 22. Mai zu Wien, 78 J. alt.

Weifsenborn (nicht Weifsenhorn), **Christian Julius**, Komponist und Prof. am Konservatorium zu Leipzig als Fagottist, st. 21. April zu Leipzig, 51 J. alt.

West, William, Komponist und Theaterdirektor, st. im Jan. zu London, 98 (93?) J. alt.

Winn, William, Komponist von Glees und anderen Gesangspiècen, geb.

8. Mai 1828 zu Bramham in Yorkshire, kam 1854 nach London und entzückte durch seine prachtvolle Baritonstimme. 1864 wurde er Gentleman an der Kgl. Kapelle und 1867 Choralvicar an St. Paul, später war er Lehrer an der Guildhall-Schule für Musik, st. 1. Juni in London. (Music. times 424.)

Witt, Franz, Gründer und Präses des deutschen Cäcilienvereins, Herausgeber zweier Zeitschriften für katholische Kirchenmusik, st. 2. Dez. in Landshut, wo er ein geistliches Amt bekleidete. (Biogr. nebst Porträt in seiner Musica sacra, 1889, No. 1.)

Woelfl, Hugo, Direktor einer Musikschule in St. Petersburg, st. 28. Nov. ebd.

Wüstner, Joseph, Chormeister des Gesangvereins in Klagenfurt, st. am 6. Jan. ebd.

Zugolo, Pietro, Geigenbauer, st. im März in Udine.

Mitteilungen.

* *Joh. Wolfg. Franck.* Ein Beitrag zur Geschichte der ältesten deutschen Oper von Dr. *Friedrich Zelle.* Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Humboldts-Gymnasiums zu Berlin. Ostern 1889. Berlin, Gaertner. 4°. 24 S. Eine auf Quellenstudien begründete verdienstliche Arbeit, die freilich in betreff des biographischen Materials außerordentlich geringen Stoff bietet, denn man weiß über Fr.'s Leben fast nichts und dem Verfasser ist es nicht gelungen, auch nur einiges Licht hineinzubringen. Die einzige anerkennenswerte Bemerkung besteht in der Beweisführung, dass Fr. nicht Medicus, sondern Musicus war und der Musicus nur aus Versehen zum Medicus gemacht worden ist, der sich dann wie eine Wucherpflanze von Lexikon zu Lexikon fortgepflanzt hat. Von seinen Kompositionen dagegen haben sich eine hübsche Reihe erhalten, so dass wir über seine Leistungen uns schon ein Bild machen können. Hier hätte der Verfasser etwas mehr geben können, denn mit Ausnahme von wenigen Anmerkungen sind wir größtenteils auf die mitgeteilten Auszüge aus der Oper Cara Mustapha (1686) angewiesen, aus denen wir uns selbst ein Urteil bilden sollen. Das ist zu wenig. Gerade so wie uns der Herr Verfasser einen Überblick über den Wirkungskreis Fr.'s im geistlichen Liede giebt, gerade so suchten wir auch eine nähere Begründung seiner Leistungen in der Cantate, überhaupt im geistlichen Tonsatze und in der Oper. Trefflich dagegen sind die Vergleiche zwischen Fr.'s und Bach's Melodieen, die Bemerkungen über die Operntexte und das Leben und Treiben an der Hamburger Oper. Fr.'s Stil ist kraftvoll und erfindungsreich und nähert sich der Händel'schen Weise schon in einem Grade, dass man manches ebenso gut ihm zuschreiben könnte. Der Schritt von Staden's Seelewig von 1644 (Abdruck in M. f. M. 13, 53) zu Fr.'s Cara Mustapha von 1686 ist so bedeutend, die liedweise Behandlung Staden's hat sich bei Fr. zu einem dramatischen oder im langsamen Satze zu einem tief empfundenen Ausdrucke entwickelt, dass man Frank für eine ganz bedeutende Erscheinung betrachten muss. Leider giebt der Herr Verfasser nur 8 Gesangsnummern, von denen vier in der Liedform gehalten sind. Wieviel der Originaldruck Arien enthält, ist nicht mitgeteilt,

auch erfahren wir nicht, ob sich irgendwo Recitative oder Instrumentalsätze befinden, ferner was Fr. im geistlichen Tonsatz, der Cantate leistet. Vielleicht macht uns ein künftiges Programm damit bekannt.

* In den Mitteilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, 3. Heft, No. 11, 1888, werden von A. Hagedorn, S. 192, drei Briefe von Dieterich Buxtehude an den Rat der Stadt Lübeck aus den Jahren 1686, 1687 und 1689 mitgeteilt, die sich im Lübeck'schen Staatsarchive befinden. Sie betreffen den Dank für das Honorar, welches seitens der Stadträte B. für die Abendmusiken überreicht worden war und lassen uns noch nebenbei einen Blick in weniger geglückte Aufführungen thun, oder in die geringen Einnahmen, die aus der Kollekte fließen, über die B. in Klagen ausbricht.

* Herr *Dr. Heinr. Reimann* hat in No. 18—20 der Allg. Musikztg. von Lessmann einen sehr wertvollen Artikel „Über den Vortrag der Orgelkompositionen Joh. Seb. Bach's" veröffentlicht, der nicht nur Bach's Werke als ewig jung in schwunghafter und begeisterter Rede feiert, sondern auch kräftig gegen das gedankenlose Abspielen der Orgelkompositionen von seiten unserer Organisten vorgeht. Wir empfehlen den Aufsatz allseitiger Beachtung, denn er geifselt mit Recht ein Übel, über welches sich wohl schon jeder Musikverständige beklagt hat. Alle unsere Orgelvirtuosen suchen ordentlich etwas darin, auf der Orgel so rechten Rumor zu machen und da die Kirchen bei Orgelvorträgen selten gefüllt sind, so hilft die starke Resonanz den Rumor noch erhöhen, so dass der Zuhörer in der That nur ein Lärmen zu hören bekommt. Nur in Wien, bei einer Prüfung der Schüler des Konservatoriums der Musikfreunde, hörte ich im Jahre 1878 eine der grofsen Orgelfugen Bach's in verständnisvoller und grofsartig wirkender Weise vorgetragen. Berlin kann sich damit nicht messen.

* Die Madrigal-Gesellschaft' „The Magpie Minstrels" genannt, gab am 30. Mai in London in der Princes Hall unter ihrem Direktor Mr. Lionel S. Benson ein Konzert, welches 9 Madrigale, Chansons und Ballette älterer Meister zu Gehör brachte (Crecquillon, Lassus, Marenzio, Byrde, Weelkes, Wilbye und Joh. Stephani) und 4 mehrstim. Lieder von neueren Komponisten (Pearsall, Jadassohn und Lassen). England hat von jeher die alten Meister mehr gepflegt als die übrigen Kulturländer und läuft auch heute noch in dieser Hinsicht selbst Deutschland den Rang ab. Eine Ausnahme macht nur die Stadt Breslau, die durch Dr. E. Bohn's Bemühungen alle anderen übertrifft.

* Leo Liepmannssohn. Antiquariat in Berlin W., Charlottenstr. 63. Katalog 75. Musik-Manuskripte vorwiegend älteren Datums zum gröfsten Teil aus den Nachlassen von Prof. Grell, Graf von Redern und Franz Commer. 1. Abteilung: Instrumental-Musik, 694 Nrn., meist recht wertvolle Sachen, darunter viele Autographe aus dem 18. Jahrh.

* Mit No. 6 wurde das Register zu den zweiten zehn Jahrgängen der Monatshefte 1879—1888 an die Mitglieder und diejenigen versendet, welche sich bei der Redaktion gemeldet haben. Exemplare sind von nun ab von Breitkopf & Härtel in Leipzig für netto 2 M zu beziehen.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Bog. 3.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Excerpte aus dem „L'estat de la France" bezüglich der Jahre 1661, 1663 und 1665.

Mitgeteilt von **W. J. v. Wasielewski.**

In dem französischen Hofkalender*) von den Jahren 1661, 1663 und 1665 finden sich folgende auf die Kgl. Haus- und Hofmusik bezügliche Angaben:

I.

„La Musique de la Chambre. Qui s'y trouve lors que le Roy le commande, comme au disner du Roy les jours des bonnes Festes, pour chanter les graces en Musique &c. Deux Intendans de la Musique servans par Semestre. Au Semestre de Janvier M. *Auget.* Au Semestre de Juillet M. *Boisset.*"

„Deux Maistres des Enfans de la Musique, qui ont le soin d'entretenir & d'instruire trois Pages de la Musique de la Chambre. M. de *Cambefort*, aussi compositeur de Musique, et Monsieur *Boisset.* Deplus il y a quatre Chantres 600 l.(ivres). Deux Compositeurs de Musique 600 l. & quelques joueurs d'Instrumens de la Musique de la Chambre chacun 600 l. Il y a aussi la grande bande des vingt-quatre Violons, qui servent quand le Roy leur commande: comme quand on danse un ballet &c. Avec lesquels à certaines Ceremonies, comme au Sacre, aux entrées des Villes, Mariages & autres Solemnitez & rejouissances; on fait jouer l'autre bande de Violons de la

*) Befindlich in der Bibliotheque nationale zu Paris.

grand Escurie, les Haut-bois, Fifres &c. dont nous parlerons dans la grand Escurie."

(In dem Abschnitt über die „grand Escurie" sind an Musikern verzeichnet: „Douze Trompettes, 180 l. Douze Joueurs de Violons, Haut-bois, Saqueboutes & Cornets, 180 l. Quatre Haut-bois de Poitou, 180 l. Neuf joueurs de Phiphres, Tabourins & Muzettes, 120 l. Ils ont tous leurs habillemens de livrée.")

II.

„Le Maistre de la Chapelle de Musique, Monsieur l'Evesque de *Périgueux.* Il y a ancore deux Maistres de Musique, Monsieur *Gobert* & Monsieur *Villot* & plusieurs Musiciens qui servent tous par Seméstre, & un Organiste ordinaire. Il y a aussi deux Sommiers."

Im Jahre 1663 vom Januar bis Juli war Musikintendant „M. *Baptiste,* aussi Compositeur de Musique." Im zweiten Semester desselben Jahres fungierte als Musikintendant M. *Boësset.* Die beiden „Maistres des Enfans" waren *Boësset* und *Lambert* mit einem Gehalt von je 750 livres.

„De plus il y a cinq Chantres, 600 l., deux Compositeurs de Musique, 600 l. & quelques joueurs d'Instrumens de la Musique de Chambre, chacun 600 l. Il y a aussi la grande bande des vingt-quatre Violons, toûjours ainsi appellez quoiqu'ils soient à présent vingt-cinq, qui servent quand le Roy" u. s. w. wie oben.

III.

Im Jahre 1665 waren die Musikintendanten wie zuvor: M. *Baptiste* und M. *Boësset.* Il y a encore quatre Maistres de Musique, servans par Quartier. En Janvier le Sr *Gobert,* en Avril le Sr *Robert,* en Juillet le Sr *Spirlj,* en Octobre le Sr *du Mont.* Vous remarquerés que sur l'Etat des Menus, sur lequel sont payés les gages de la Musique de la Chapelle, ils sont simplement appellés les Soû maîtres de Musique. De plus, il y a un Organiste ordinaire, & plusieurs Musiciens qui servent tous par séméstre, des Pages de Musique &c. Il y a aussi deux Sommiers."

„La musique de la Chambre. Qui s'y trouve lorsque le Roy le commande, comme les soirs à son coucher & au dîner du Roy les jours des bonnes Fêtes, pour chanter les Graces. Elle chante seule aux Reposoirs à la Fête de Dieu. Elle se joint dans les Grandes Cérémonies à la Musique de la Chapelle, comme au Sacre & au Mariage du Roy, à la Cérémonie des Chevaliers, aux Pompes funèbres,

aux Teuêbres: & elle tieut toûjours le côté de l'Epître. Deux Sur-Intendans de la Musique servans par Seméstre, 131 l. 12 sols par mois pour leur nourriture, & 660 l. de gages par an."

„Au Seméstre de Janvier le S[r] *Boësset*, au Seméstre de Juillet le S[r] *Bâtiste de Lully.* Le Sur Intendant doit connoîstre des Voix & des Instrumens pour faire bonne Musique au Roy. Tout ce qui se chante par la Musique de la Chambre, se concerte chez luy; & il peut avoir un Page mué prés sa personne. Deux Maîtres des Enfans de la Musique, qui ont le soin d'entretenir & d'instruire trois Pages de la Musique de la Chambre, 720 l. Les Maîtres conduisent la Musique en l'absence du Sur-Intendant. Au Seméstre de Janvier le S[r] *Boësset*, au Seméstre de Juillet le S[r] *Lambert*, & le S[r] *Bâtiste de Lully* en survivance. Un Compositeur de Musique, qui peut travailler en tout temps, & battre la Mesure de ses oeuvres qui se doivent concerter chez le Sur-Intendant, le S[r] *de Lully*, 600 l. De plus il y a plusieurs Chantres, 600 l. & quelques joueurs d'Instrumens de la Musique de la Chambre, chacun 600 l. Il y a aussi la grande bande (etc. etc. wie oben), 360 l., de gages chacun."

„Les petits Violons sont au nombre de 21 & ont chacun 600 l. Avec lesquels à certaines Céremonies comme au Sacre, etc. etc. on fait jouer l'autre bande de Violons de la grande Ecurie, les Haut-bois, Fifres &."*)

„Un Huissier ordinaire des Ballets, & un Garde des Instrumens de la Musique de la Chambre & des Ballets, au lieu des deux Nains qu'on avoit accoutumé d'employer sur l'Etat, chacun 300 l. L'on remarque une chose, soit pour montrer la grandeur de nos Rois & des Fils de France pardessus les autres Princes Souverains, ou autrement. Que quand la Musique de la Chambre va chanter par ordre du Roy devant les Princes du Sang (excepté les Fils de France) & devant les Princes Etrangers, quoique Souverains: si ces Princes se couvrent, la Musique de la Chambre se couvre aussi. Cela se fit de la Sorte devant M. le Duc de Lorraine à Nantes, en l'année 1626 & en l'année 1642 à Perpignan; le Prince de Mourgues étant averty de ce Privilêge, ayma mieux entendre la Musique découvert. La même chose s'est observée depuis devant les Princes de Modene & de Mantouë au Palais Mazarin, en présence de deffunt M. le Cardinal."

---

*) Die „douze Trompettes de la grande Escurie" nannten sich „Trompettes de la Chambre du Roy."

„Musique de la Reine, Deux Maîtres de Musique, servans par Seméstre, qui ont deux Pages de Musique, 1800 l. Au Seméstre de Janvier le S[r] *Boësset*, au Sémestre de Juillet le S[r] *Camus*. Chantres ordinaires, qui ont 600 l., chacun par Seméstre.“ (Die Zahl der Sänger betrug bei der Hausmusik der Königin neun Personen.)

„Recueil des Gazettes Nouvelles, Paris MDCLXII. Pag. 476. De Fontainebleau, le 19. May 1661.“

„Le Roy voulant conserver sa Musique dans la réputation qu'elle a d'estre des plus excellentes, par le chois de Personnes capables d'en remplir les Charges, a gratifié le Sieur *Baptiste Lulli*, Gentilhomme Florentin, de celle de Surjntendant & Compositeur de la Musique de sa Chambre: & le Sieur *Lambert*, de celle de Maistre de la dite Musique, vacantes par le déceds du Sieur *de Cambefort*.“

Vorbericht zur Passions-Cantate von Gottfried August Homilius 1775.

Seit der vortrefflichen Passionscantate des Herrn Rammler, die der verewigte Graun gleich vortrefflich componirt hat, und die unter den Titel: Der Tod Jesu, gedruckt worden, ist dies die zweite Passionsmusik, die in vollständiger Partitur im Drucke erscheint. Aufser England, hat ein Componist selten das Glück, ein ganzes Werk von seiner Arbeit, in Partitur, gedruckt zu sehen. Die deutschen Pressen müssen Auszüge vors Clavier liefern, wenn sie nicht zu ihren Schaden arbeiten sollen. Unsere Liebhaber sagen immer, dass sie sich in die Partitur nicht finden könnten; gleich als ob es ihnen eine Ehre wäre, sich nicht darin zu finden, und sie es daher auch nie lernen dürften. Dennoch wird der Liebhaber, der Harmonie studirt, diese, ihrem Gebrauche nach, nirgends besser verstehen lernen, als aus den Partituren solcher Meister, die bei der gründlichsten Kenntnifs derselben, auch Geschmack und Ueberlegung besafsen; des Vergnügens zu geschweigen, das man beym Durchlesen solcher Werke nothwendig empfinden muss, wenn man so mancherlei Stimmen und Instrumente, alle auf einen gemeinschaftlichen Punkt gerichtet, alle nach ihrer Art verschieden, und doch aufs genaueste vereinigt findet. Ich erinnere mich hier eines guten Worts, das ich oft von meinem Lehrer, dem seligen Schöttgen, damaligen Rector an der Kreuzschule zu Dresden, gehört habe, und das hier nicht am unrechten Orte stehen wird, wenn es

auch nur dienen sollte, das Andenken dieses gewiss verehrungswürdigen Mannes bei einigen zu erneuern: „Meine Kinder!" sagte er, „ich habe oft über die Operationen der menschlichen Seele meine Betrachtungen angestellt; aber nie habe ich sie wunderbarer gefunden, als in der Arbeit eines Componisten, der ein Stück aus so viel Stimmen zusammensetzt, jeder ihren eignen Gang, ihr eignes Wesen giebt, und dennoch sind sie alle so einträchtig, als ob es nur eine Stimme wäre."

Auch dem jungen Componisten, der den Kopf immer voll Melodien, und aus Anhörung vieler Musik, die Form gewisser Stücke sich einigermafsen bekannt gemacht hat, nun aber, wenn es zum Schreiben kommt, mit der zweiten Stimme verdirbt, was die erste gut macht; auch diesem kann nicht besser gerathen werden, als weniger zu schreiben, und desto mehr zu lesen; solche Partituren zu lesen, die die musikalische Welt für classische erkennt. Und dass die Partituren unseres *Homilius* einen Platz unter diesen behaupten, wird wohl niemand, der vom Neide und Parteilichkeit frei ist, streitig machen wollen. Nicht also blos aus Freundschaft für den Verfasser, und aus Achtung gegen seine Verdienste, sondern aus Liebe zur Musik, und aus Begierde, den Liebhabern derselben auf mancherlei Weise zu dienen, habe ich die Bekanntmachung dieses Werkes unternommen.

Johann Adam Hiller.

Jachet da Mantua und Jachet Berchem.

(Rob. Eitner.)

Namenschreibung von *Jachet* Mantua: Giachet, Giaches, Jacquet, Jaquet, Jacques, Jachetus Gallicus, Jachet da Mantua.

Namenschreibung von *Berchem*: Jacquet de Berchem, Giachet Berchem, Jachet Bergem, Ja. (oder J.) Berchem, Jacobus van Berghem (nach Maldeghems Tresor, Jahrg. 17, 1881 Angabe, deren Originalität aber fraglich ist), möglich auch, dass *Jachet da Ferrara* Berchem ist (siehe unten).

Herr Fr. X. Haberl schreibt in seinen „Bausteine III." (Lpz. Br. & H. 1888. 8°. p. 119): Die Musikgeschichte schreibt bis in die neueste Zeit sämtliche in Drucken oder Manuskripten mit dem Namen Jacquet oder Jachet vorfindlichen Kompositionen dem *Jac. van Berchem* zu. Dieser Irrtum konnte teilweise schon im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1886, S. 40ᵇ, 1. Anm. berichtigt werden durch den Nach-

weis, dass vor Jaches Wert, von 1527—1558 ein „Jachet" an der Kathedrale St. Peter zu Mantua, laut Nachweise der dortigen Archive. welche Prof. Stef. Davari gütigst zur Verfügung stellte, als Cantor, dann nach einem Dokument von 1534 als Gesanglehrer für die Knaben, den man gewöhnlich als „Giachetto di Mantova" bezeichnet und für identisch mit Berchem hält.

Um dieser wichtigen Frage näher zu treten und sie womöglich einer Lösung entgegen zu führen, setzte ich mich mit dem genannten Herrn in Verbindung, um gemeinsam dieselbe zu behandeln. Musste mich aber mit dem Bescheide zufrieden geben, als Pionnier vorangeschickt zu werden, mit dem Versprechen Herrn Haberl's, dass er nachfolgen werde.

Die archivarischen Dokumente über *Jachet Mantua* scheinen mit dem oben erwähnten erschöpft zu sein, dagegen bieten uns die bibliographischen Dokumente so zahlreiche und sichere Anhaltspunkte, dass ich jetzt schon überzeugt bin, dass Jachet Mantua und Jachet Berchem zwei Personen sind.

Dokumente über Jachet Mantua.

Das schon im weiteren Verlaufe obiger Notiz Haberl's angeführte Sammelwerk unter 1547a meiner Bibliographie ist ganz besonders geeignet, die beiden Personen unterscheiden zu lernen. Es lautet in deutscher Übersetzung: Sechs Messen zu 5 Stimmen, deren erste von dem Kapellmeister Jachettus aus Mantua herrührt, die 3 folgenden von Gombert und die zwei letzten von Jachet Berchem. Der Herausgeber war Antonio Gardane, also ein Mann, dem man das vollste Vertrauen entgegen bringen kann, der sich zwar mancher Flunkerei zu schulden kommen liefs, wenn er glaubte, dass es das kaufmännische Interesse verlangte, sonst aber mit den damaligen Autoren in regem, oft persönlichem Verkehre stand. Dieselben Messen, mit Ausschluss der dritten von Gombert, brachte 1542 (siehe Bibliogr. der Sammelwerke, p. 72) schon Scotto. Er unterscheidet aber *Jachet* von *Berchem* nicht, sondern bezeichnet alle drei mit Jachet.

Ich habe die Messen verglichen und kann ihre Übereinstimmung verbürgen. Gardane's Trennung der beiden Autoren *Jachet in Mantua* und *Jachet Berchem* erhält aber noch ein besonderes Gewicht, da man erkennt, dass er ganz absichtlich den Irrtum Scotto's zu verbessern sucht. Die übrigen Druckwerke Jachet's in Mantua geben aufserdem über seine Anstellungen noch ausführlich Bericht. So wird er auf dem ersten bekannten Drucke von 1539: Kapellmeister an

St. Petri in Mantua genannt und auf dem italienischen Wortlaute der Stb.: Alt, Tenor und Bass desselben Druckes: Kapellmeister am Dome des Herzogs von Mantua. Auf den 5stimmigen Motetten von 1539 lautet die Bezeichnung im italienischen Wortlaute wie vorher, auf der Quinta vox dagegen nennt er sich Kapellmeister des Kardinals zu Mantua. In einer späteren Ausgabe von 1553, bei Gardano erschienen, tragen 18 Motetten den Namen Jachet und 2 Motetten den Namen Jachet Berchem. Meiner Ansicht nach ein schlagender Beweis, dass es zwei verschiedene Komponisten sind. Leider fehlt aber auch hier der hinkende Bote nicht, denn beide Motetten: ‚In illo tempore‘ und ‚In te domine‘ werden in allen anderen Drucken nur mit Jachet und Jachet Mantua gezeichnet. Wer hat nun Recht? Jachet da Mantua wird er in den beiden Messenbüchern von 1561 genannt, ebenso in den 1567 erschienenen Orationes. In den Hymnen von 1566, die Scotto mit einer Dedication versieht, wird er genannt „olim musici Reverendissimi Cardinalis Mantuae.“ Er war also 1566 bereits ein Verstorbener. Auf dem ein Jahr späteren Drucke giebt Scotto gar keine Andeutung. Pietro Canal sagt noch in seiner „Della musica in Mantova“ 1881, p. 32, dass Jachet dem Kardinal Ercole diente. Noch wäre zu erwähnen, dass er auf den Titeln der Sammelwerke 1543b und 1551 Jachetus Gallicus und in dem von 1554p Jachet de Mantua genannt wird. Guicciardini sagt: er ist aus Antwerpen gebürtig. In den Livre des meslanges, Paris, chez le Roy et Ballard 1560 schreibt Ronsard in der Dedikation „Jaquet ist ein Schüler Josquin de Prez“ (M. f. M. 3, 212) und betrachtet ihn als einen, der vor seiner Zeit lebte. Unerwähnt möchte ich nicht lassen, dass ein Jachettus Gallus Sopranist am St. Peter um 1536 in Rom war (Vierteljahrsschrift 3, 277). Ferner ebd. 3, 262 ein Jacquet vom 22. März 1530—1532 als päpstlicher Sänger in den Rechnungen zu finden ist. Doch auch der bekannte Organist Jacob Buus wird „detto Giachetto“ genannt und in der Bestallung als kaiserl. Organist in Wien heifst er „Jachet fiammingo.“ Brumel's Sohn „Jacomo“ wird auch „detto Jaches“ genannt und könnte wohl der „Giachetto da Ferrara“ sein. Man sieht, es giebt hier noch Vieles zu klären und Vorsicht in der Feststellung der Autoren ist dringend geboten.

Jachet Berchem.

Über ihn sind Dokumente irgend welcher Art sehr sparsam. Seine drei Druckwerke, welche den vollen Namen tragen, geben aber auch nichts weiter als denselben. Nur das 1. Buch Madrigale zu

5 Stimmen gab er selbst heraus, wie die Dedikation belehrt, die ich weiterhin abdrucke. Er nennt sich hier einmal Giachet Berchem, das anderemal Giachetto de Berchem. Als Beweis, dass Jachet und Jachet Berchem zwei Personen sind, möchte ich noch ganz besonders hervorheben, dass sich Berchem auf allen Drucken stets mit dem vollen Namen nennt, während der Erstere meist nur mit Jachet, ohne jeglichen Beinamen gezeichnet ist. Es bewährt sich wieder die Beobachtung, dass die Alten nur den Berühmteren und Bekannteren so kurz nennen, wie Josqnin, Claudin, Adriano u. a. Berg und Neuber in Nürnberg waren übrigens über die beiden Autoren Jachet nicht gut benachrichtigt, denn sie bezeichnen in ihrem Sammelwerke „Novum et insigne", T. 2, 1559, im Register No. 84—88, den Komponisten der Motetten mit Jachet Berchem und im Texte nur mit Jachet. Die Motetten sind italienischen Drucken entnommen und gehören aufser No. 86 (Mirabile myst.) nachweislich Jachet Mantua an, während No. 84 (Acqniesce Dne.) sonst nirgends weiter vorkommt. Übrigens bei den Nrn. 35—37 schreiben sie im Register wie Text: Jacqnet, wählen also die französische Schreibart. Man erkennt eben, dass sie ohne Nachricht über den Autor sind. Schon Haberl deutet in der oben erwähnten Notiz an, dass Berchem in Ferrara angestellt war. Ich kann dieser noch andere Notizen beifügen, die alle auf Ferrara hindeuten. Cinciarino sagt 1555 in seiner Introdnttorio p. 11, dass Berchem Organist des Herzogs von Ferrara sei. Bartoli in den Ragionamenti accademici 1567 p. 36 nennt unter den zu Ferrara lebenden Musikern einen „Jaches da Ferrara." Dieser Jaches kann aber auch Jacomo Brumel sein, der Jaches genannt wurde (siehe M. f. M. 16, 13). Gardano dediciert die 3 Bücher Capriccio di Jachetto Berchem dem Herzog von Ferrara, sagt aber in der Dedikation selbst auch nicht ein Wort über Berchem. Die Mss. in München, von Maier beschrieben und herausgegeben, zeigen zwar verschiedene Kompositionen von Berchem an, doch hat sich bei näherer Prüfung ergeben, dass sie ursprünglich mit Jaches de Mantua, Jaquet und Jachet gezeichnet sind und erst von jüngerer Hand das Wort Berchem hinzugefügt ist. Dagegen tragen alle französischen und italienischen Chansons und Madrigale den Namen Jaquet Berchem und dies sei noch als besondere Beobachtung erwähnt, dass fast alle weltlichen Gesänge in Sammelwerken, und deren sind ziemlich viele, von 1539 ab den Namen Jachet Berchem tragen, während nur einige Messen und sehr wenige Motetten Berchem zugeschrieben werden. Dass Giachetto di Mantova Berchem sein soll, wie Davari glaubt,

ist sehr unwahrscheinlich, wenn die Zeit auch zutreffend ist. Canal erwähnt auch einen Giachetto da Ferrara (l. c. p. 54), den er für Buus erklärt, doch ist eins so wenig erwiesen wie das andere. Durch solche Mutmafsungen gewinnt die Geschichtsforschung nichts, sondern wird nur mit unnützem Ballast beschwert.

Von beiden Autoren habe ich eine Anzahl Gesänge in Partitur gesetzt, in der Hoffnung, dass ich ein Unterscheidungszeichen entdecken würde, doch da mit Berchem nur wenige Motetten gezeichnet sind und mir diese nicht zugänglich waren, so bin ich zu keinem Resultat gelangt. An Jachet di Mantua's Motetten ist mir als äufseres Merkmal aufgefallen, dass er es ganz besonders liebt, die Stimme als Synkope eintreten zu lassen. Ein Vergleich mit anderen gleichzeitigen Meistern belehrt zwar, dass dies eine Eigentümlichkeit der ganzen Zeit war, doch von keinem anderen Komponisten so durchgehends angewandt wird als von ihm. Jachet's fünfstimmige Motetten sind sehr schön und es weht ein hoher Geist uns entgegen, der sich wie in Isaac's und Josquin's Kompositionen gleich beim Eingange kund thut. Berchem's Madrigale sind edle wohlklingende kleine Kunstwerke. Weniger ansprechend sind die Stanzen von Ariost aus dem rasenden Roland. Seine Messen kenne ich nicht.

Bibliographie der Werke Jachet di Mantua.

1539a. (Versal:) Celeberrimi Maximeqve Delectabilis | Mvsici Jachet, Chori Sancti Petri Vrbis | Mantvae Magistri: Motecta Qvatvor Vocvm | (Petit:) nuperrime maxima diligentia in lucem aedita.| (Versal:) Liber Primvs | Qvatvor — Drkz. — Vocvm. ‖ Apvd Hieronymvm Scotvm. | Venetiis. | 1539.

Titel zum Superius. Die Stb. A. T, B. haben folgenden Titel: Del Primo Libro De i Motetti A | Quattro Voci, De Lo Eccellentissimo Jachet, | Maeſtro di Muſica de la Capella del Domo de l'Iluſtriſſimo Signor Duca | di Mantva. Nouamente poſti in luce. | QVATTRO, ein grofses verziertes gothisches A (resp. T u. B) — VOCI. ‖ Am Ende das Register. Der Drucker ist nicht genannt. Gesänge numerirt. Gothische Letter.

Am Schluss des Discantus eine Dedik. von Scotto an den Kardinal Hippolito Gonzaga, die über Jachet nichts weiter aussagt.

Exemplare in 4 Stb. in kl. quer 4⁰: Bibl. München; Ministerialbibl. in Celle; Bibl. Jena.

Inhalt, 4stimmig.

(Die eingeklammerten Jahreszahlen deuten das Sammelwerk an, in dem sich der Gesang auch befindet.)

Alleluja, alleluja. 2. p. Qui fecit coelum et terram. No. 22. (1538 e.)
Aspice domine. No. 6. (1532 c.)
Audi dulcis amica mea. 2. p. Veni plena gratia. No. 2. (1538 e.)
Cantantibus organis. No. 15.
Coelorum candor splenduit. No. 5.
Fratres ego enim accepi. 2. p. Similiter et calicem. No. 8 (1538 e.)
In Domino confido. 2. p. Dominus in templo. No. 14.
In illo tempore dixit Jesus. 2. p. Dicebant ergo discipuli. No. 1. (1539 f, Jachet da Mantua gez.)
In illo tempore erat autem. 2. p. O mulier Samaritana. 3. p. Dixit ei mulier, non utuntur. No. 16. (1555 d.)
O Angele Dei qui custos. No. 4.
O Domine Jesu Christe. 2. p. Defende a sagitta volante. No 3.
Omnes sancti tui quaesimus. No. 23. (1549 g.)
Omnipotens sempiterne Deus. No. 18.
O sacrum convivium. No. 24.
Puer qui natus est nobis. No. 13. (1538 e.)
Quis incredibili non exultet. 2. p. Nos vero pro te. No. 20.
Retribuere dignare domine. 2. p. Dominus conservet eos. No. 17.
Salve virgo virginum. No. 9.
Spem in alium nunquam habui. No. 19. (1539 f.)
Stephanus servus dei. 2. p. Cum igitur saxorum crepitantium. No. 21.
Tibi soli peccavi. 2. p. Cor contritum et humiliatum. No. 12.
Unum cole Deum. 2. p. Non sis occisor. No. 10. (1540 d.)
Visita quaesimus domine. No. 7. (1538 e.)

Eine andere Ausgabe erschien

(1545). (Versal:) Jachet Mvsici | Svavissimi Celeberrimiqve Mvsices | Reverendissimi Cardinalis Mantve | (Petit:) Magiſtri MOTECTA quatuor uocum nunc primum diligentiſsime Recognita | Ac ſuo candori reſtituta Demptis quidem quibuſdam quem ipſius Jachet non | erant Additis uero multis quae in alijs impresſis non legebantur. | LIBER — Drkz. — PRIMVS ‖ Venetijs Apud Antonium Gardane. | M. D. XXXXV. | Bez. des Stb. |

Titel des Discantus und Altus, dagegen haben Tenor und Bass: Excellentissimi | Jachet Musices . . . nuperrime | Suo nitori reſtituta et quam emendatiſsime typis iterum excuſa | . . . Firma.

Exemplare in 4 Stb. in kl. quer 4°: Bibl. Berlin; B. München; B. Königsberg; Minist. B. Celle; Conservat. Paris; brit. Museum; Stadtb. Lübeck.

Inhalt mit Vergleich von 1539 und den Sammelwerken:

Adonay Domine Deus. No. 21 = 1539.
Alleluja. No. 30 = 1539.
Audi dulcis. No. 10 = 1539.
Cantate Dno. canticum novum. 2. p. Cantate ei et psallite. No. 34 (1542e.)
Cantemus Dno., gloriose. 2. p. Et tu Maria. No. 43.
Domine bonum est. No. 17. (1538e.)
Fratres. No. 40 = 1539.
Genuit puerpera regem. 2. p. Angelus ad pastores. No. 3.
Isti sunt dies. 2. p. Locutus est dominus. No. 1.
In Domino confido. No. 19 = 1539.
In illo tempore dixit Jesus. 2. p. Dicebant ergo. No. 8 = 1539.
In illo tempore erat. No. 15.
In illo tempore stabant. No. 24. (1555d.)
In tua patientia. No. 27.
O Domine Jesu Christe, c. 2. p. No. 12 = 1539.
O dulcis Jesu. No. 25.
Omnes sancti tui. No. 32 = 1539.
Omnipotens sempiterne. No. 36 = 1539.
O vos omnes qui transitis. 2. p. Cogitationes mee. No. 22. (1555d.)
Puer qui natus est. No. 7 = 1539.
Quis incredibili. No. 28 = 1539.
Retribuere. No. 37 = 1539.
Spem in alium. No. 42 = 1539.
Unum· cole deum. No. 38 = 1539.
Veni dilecte mi. 2. p. Favus distillans. No. 5.
Visita quaesumus. No 26 = 1539.

1539b. (Versal:) Iacheti Mvsici Celeberrimi Atque | Delectabilis, Chori Illvstrissimi, Ac Reverend. | (Petit:) Cardinalis Mantuae Magiſtri, MOTECTA Quinque Vocum. Nouisſime omni | ſtudio, ac cura in lucem edita. | (Versal:) Liber Primvs. | Cvm Qvinqve — Drkz. — Vocibvs. ‖ (Petit:) Venetiis Apud Hieronymum Scotum. | 1539. |

Titel zum Quintus, während der Titel zum C. A. T. B. lautet:

(Versal:) Del Primo Libro De J Motetti A | Cinqve Voci, Dello Eccellentissimo IACHET, | (Petit:) Maeſtro di Muſica de la Capella del Domo de l'Illuſtriſſimo Signor Duca | di Mantoa. Nouamente poſti in luce. | (Versal:) A Cinqve — grofses gothisches reich verziertes S. A. T. B. — Voci. | Weder Drucker, Dedik. noch Register vorhanden.

5 Stb. in kl. quer 4⁰. Im Quintus die Dedik. von Scotto an den Cardinale di Mantova, in der es über Jachet heifst „e celebrato per tutto in mondo" und dann „et questo sara da desiderata musica del

detto Giachet; che da i Virtuosi gia piu anni si aspetta; & si come la perfettion sua lo fà degno di esser sostenuto da la cortesia" . . . .

Exemplare in Univ.-Bibl. Jena; B. Berlin; Minist. Celle; B. München; B. Wolfenbüttel.

Inhalt, 5stimmig.

1. Alma redemptoris. 2. p. Tu que genuisti. No. 15. (1532 c.)
2. Aspire domine quia facta est. No. 6. (1532 c.)
3. Ave regina coelorum. 2. p. Gaude gloriosa. No. 2.
4. Caligaverunt oculi mei. No. 25.
5. Dixit autem dnus. servo. 2. p. Serve nequam. No. 10.
6. Elegit sibi Maria. No. 19.
7. Gaudeamus omnes in domino. No. 17.
8. Haec dies quam fecit. No. 24.
9. Inclicta sanctae virginis Catherinae. 2. p. Ave virginum. No. 12.
10. In te domine speravi. 2. p. Quoniam fortitudo mea. No. 21. (1539 e.)
11. Iste est discipnlus. No. 4.
12. Liberator animarum mnndi. No. 11. (1540 d.)
13. Maria in coelum. Nr. 18.
14. Mirabile misterium (ohne 2. Teil). No. 7. (1539 k.)
15. O dei electe pietate. No. 8.
16. O lampas ardens in virtute. No. 23.
17. O quam praeclara sunt. 2. p. O fides spei columen. No. 3. (1539 k.)
18. Pater noster qui es. 2. p. Ave Maria gratia. No. 1.
19. Plorabant sacerdotes. 2. p. Parce dne. No. 13.
20. Ploremus omnes et lachrimemur. No. 16. (1540 d.)
21. Presul Augustine via morum. No. 26.
22. Repleatur os meum lande tua. No. 20.
23. Salvum me fac. 2. p. Veni in altitudinem. No. 14. (1538 d.)
24. Sancti per fidem. 2. p. Alii autem detenti sunt. No. 22.
25. Si ignoras o pulchra. 2. p. Pulchrae sunt gene tuae. No. 9.
26. Virgo prndentissima. No. 5.

NB. Jeder Gesang trägt nochmals den Namen Jachet.

Eine andere Ausgabe erschien

(1540.) (Versal:) Bez. des Stb. | Primo Libro Di Motetti | Di Jachet, A Cinqve Voci, Con La Gionta Di | (Petit:) piu Mottetti compofti di nuouo per il detto autore non piu ueduti (auch „uedute") con ogni diligentia corretti. | (Versal;) A Cinqve — Drkz. — Voci. | Mottetti Di Jachet A Cinqve. ‖ Am Ende: In Venetia nella stampa d'Antonio Gardane. | Nellanno del Signore M. D. XXXX. Nel mese di Aprile. Drkz.

5 Stb. in kl. quer 4° mit gleichen Titeln. Auf jedem Bogen die Signatur: „Jachet a cinque."

Exemplare: Bibl. des grauen Klosters zu Berlin (Altus fehlt der Schluss: 41—47); Hofbibl. Wien; B. Wolfenbüttel; B. München: A. T. Bibl. Crespano komplet; Bibl. nazion. in Florenz: C.

Übereinstimmend mit 1539 sind die:

No. **1** = p. 32/33. **2** = p. 3. **3** = p. 23. **5** = p. 14/15. **10** = p. 42/43 doch in allen Stb. mit Jachet Berchem gezeichnet.

11 = p. 47. **12** = p. 22. **14** = p. 30/31 doch mit dem 2. Teile: „Michael arcangele cherubin," der aber in allen Stb. vor dem 1. Teile „Mirabile" steht.

15 = p. 26. **16** = p. 46. **17** = p. 8/9. **18** = p. 12/13. **19** = 18/19. **21** = p. 11. **25** = p. 38/39.

Neu treten hinzu:

1. Confirmatum est. 2. p. Domns pudici, p. 34/35.
2. Domine exaudi orationem. 2. p. Aspice in me, p. 16/17. (1539 d.)
3. Emendemus in melius. 2. p. Peccavimus cum patribus, p. 20/21.
4. Estote fortes in bello. 2. p. Vos qui reliquistis, p. 6/7.
5. In illo tempore dixit. 2. p. Domine ostende, p. 4/5. (1542 b).
6. Laudate dnum. omnes gentes, p. 45.
7. Laudem dicite deo nostro, p. 27.
8. Nigra sum sed formosa, p. 44.
9. Nunquam super terram, p. 10. (1538 d).
10. Scindite corda vestra. 2. p. Derelinquat impius, p. 24/25. (1539 d).
11. Vado parare vobis locum. 2. p. Accipietis virtutem, p. 32/33.
12. Videns dominus. 2. p. O felicis soror, p. 40/41.

Eine spätere Ausgabe erschien

(1553.) Bez. des Stb. | Iachet Mvsici | Svavissimi Celeberrimique Mvsices | Reuerendissimi Cardinalis Mantue Magistri MOTECTA Quinque | Vocum Diligentissime Recognita | Qvinqve — Drkz. — Vocvm || Venetijs Apud | Antonium Gardane. | 1553. |

5 Stb. in kl. qu. 4⁰. 2 Exempl. auf dem british Museum in London, das 2. ohne A. und B. (Mitteilung des Herrn Wm. Barclay Squire.)

Die Ausgabe unterscheidet sich besonders dadurch, dass nicht nur die Motette „In te domine", No. 10 in 1539, mit Giachet Berchem gezeichnet ist, wie in 1540 bereits geschehen ist, sondern auch die Motette aus 1540 No. 5 „In illo tempore, 2. p. Domine ostende." Den einen nennt er über jedem Gesange „Jachet" und den andern stets „Giachet Berchem." Die Absicht, beide Autoren zu trennen, liegt daher sehr klar zu Tage.

Aus 1539 sind aufgenommen die Nrn. 1—5, 8, 10—12, 14, 17—19, 21, 24, 25. Aus 1540 No. 5 und neu sind:

Ave Maria. — Decantabat populus. 2. p. Sanctificati sunt. — Serve nequam.

1554. Missa cum quatuor vocum paribus. Ad imitationem Motetti: Quam pulchra es, condita. ‖ Parisiis ex typographica Nicolai du Chemin . . . Cum priuilegium. |

Chorbuch in Fol. Autor wird Jaquet genannt. Proske'sche Bibl. in Regensburg. Die Kgl. Bibl. in Berlin besitzt unter Landsberg 312 die Messe in hds. Part. mit der Jahreszahl 1559. Sie ist für 3 Tenor- und 1 Bass-Stimme geschrieben. Ebenso unter Teschner Bd. 160.

1557. Missa | ad imitationem | Modvli, Svrge Petre. | Auctore Jacquet cum sex vocibus, nunc primum in lucem aedita. | Drkz. ‖ Lutetiae. | Apud Adrianum le Roy et Robertum Ballard. Cum priuilegio . . . 1557.

Chorbuch in gr. Fol. 16 Bll. Kgl. B. Berlin; B. Königsberg; B. München; B. Augsburg; B. Upsala. Dieselbe Messe hds. in einem Chorbuche der Capella sistina in Rom No. 13, mit Jachet gez. In Ms. 24 die genannte zweiteilige Motette zu 6 Stim.

1561a. Bez. des Stb. | (Versal:) Messe Del Fiore | A Cinqve Voci | Libro Primo. | (Petit:) Composte da JACHET da Mantoa, Non piu stampate | Et nuouamente con Somma diligenza | corette, & poste In Luce | Vado ad eum | Euceladi | Alla dolce ombra | Quarti toni sine nomine. | Drkz. ‖ Venetijs, Apud Hieronymum Scotum. 1561. |

5 Stb. in kl. quer 4°, o. Dedic. Exemplare: Ministerialbibl. in Celle. — Bibl. der Cäcilia in Rom.

Themen im Discant:

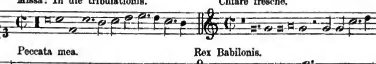
Missa: Vado ad eum. Euceladi.

Alla dolce. Sine nomine.

1561 b. Bez. des Stb. | (Versal:) Messe Del Fiore | A Cinqve Voci | Libro Secondo. | (Petit:) Composte . . . (wie Lib. 1) . . . in luce. | In die tribulationis | Chiare fresche acque | Peccata mea | Rex Babilonis | La fede non debe esser corrota. | Drkz. ‖ ib.

5 Stb. in kl. quer 4°, ohne Dedik. Exemplare: Ministerialbibl. in Celle. — Bibl. der Capella laterana in Rom.





La fede non debbe.

(Mitteilung des Herrn A. Reinbrecht in Verden.)

1566. (Versal:) Bassvs | Iachet Svavissimi Olim Mvsici | Reverendissimi Cardin. Mantvae | Hinni Vesperorvm Totivs Anni | (Petit:) fecundum Romanam curiam: diligentiffime recogniti, & | non amplius in luce pofiti. | (Versal:) Cvm Qvatvor Et Qvinqve Vocibvs. | Drz. || Venetiis M. D. LXVI. | Apvd Hieronymvm Scotvm. |

1 Stb. in 4°. Bibl. Berlin. Dedik. an Dno. Georgio Cornelio, Episcopo Taurisino von F. Marcus Foroiuliensis, ordinis D. Sebastiani Venetiarum, gez. in Venedig 1566 Idus Maij. Sie enthält nichts Bemerkenswertes.

1. Hymnus: Qui condolens.
2. Cujus fortis potentiae etc. bis Seite 35:
   Qui mane junctum
   Celorum pulset intimum.

69 Nrn. nach dem Register auf der letzten Seite.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* Nachträge zu Ciprian Rore. Herr Dr. Emil Vogel teilt mir folgenden Titel mit: „Cantvs | Di Cipriano Di Rore | Il Terzo Libro De' Madrigali, | Dove Si Contengono Le | Vergini, Et Altri | Madrigali. | Di Nvovo Con Ogni Diligenza Rivedvti, Et Ristampati | Con L' Aggivnta Di Alcvni Altri Madrigali, Pvr Del | Medesimo Avtore, Novellamente (!) Messi In Lvce. | A Cinqve — Drkz. — Voci || In Venetia, Per Plinio | Pietrasanta. MDLVII. |

5 Stb. in kl. qu. 4° in Bologna und Ferrara (Univ.-Bibl.) Verleger, Jahreszahl und Inhalt stimmen mit der Ausgabe S. 63 genau überein. Eine Anfrage bei Herrn Prof. E. Pfudel in Liegnitz ergab, dass nur der Titel zum Cantus obigen Wortlaut trägt, während A. T. B. n. 5. den auf S. 63 mitgeteilten haben. — Ferner, der Drucker Rampazetto (siehe S 64 unter [1566] il 3. lib. Madr.) hat auf dem Drucke von 1563 ein anderes wie dort beschriebenes Druckerzeichen, nämlich: zwei einander zu-

gewendete, auf Wolken schwebende Engel, jeder einen Lorbeerkranz emporhebend. Darüber die Worte: „Et Animo Et Corpori." Der Druck selbst betrifft „il 1. libro de Madrig." von 1563, S. 50. — Wie ich S. 74 bei dem Drucke von 1565 „Le vive fiamme" richtig vermutete, fehlen am Ende 3 Madrigale, nämlich:

22. Qnal hor rivolgo (Ma pur in te).
23. Non e lasso.
24. Convien ch' ovunque.

Die Motetta 4 voc. von 1563 auf S. 73 beschrieben, besitzt auch das sixtinische Archiv in Rom und fehlt in Haberl's Katalog.

* Das Leipziger Tageblatt und danach die Lessmann'sche Musikztg. 1889, p. 257 bringen 3 Aktenstücke zum Abdruck. Das erste ist ein Zeugnis des Konsistoriums in Weimar über *Joh. Herm. Schein*'s Führung als „Kapellmeister und Musikant" an der Hofkapelle daselbst, datiert Weimar den 11. Sept. 1616; das zweite eine Eingabe *Joh. Chrstph. Altnickol*'s an den Rat der Stadt Leipzig, ihm für geleistete Dienste als Bass-Sänger am Chore von St. Thomas eine Gratifikation zu bewilligen, damit er seine Studien an der Universität vollenden könne. Das dritte ist ein Zeugnis *Seb. Bach*'s Altnickol betreffend, dass derselbe seit „Michaelis 1745 dem Choro musico unausgesetzt assistiret habe, indem Er bald als Violiste, bald als Violoncelliste, meistens aber als Vocal-Bassiste sich exhibiret." Gez. Leipzig, d. 25. Maji 1747. Die Schlussfolgerung des Schreibers dieses Artikels im Lpz. Tagebl., der sich Lessmann anschliefst, dass sich nämlich Bach im Datum verschrieben haben muss, da die Eingabe Altnickol's schon vom 26. Apr. 1747 datiert, ist meines Erachtens falsch. Denn Altnickol sagt noch besonders, dass Bach seine Leistungen auf dem Kirchenchore attestiren werde, setzt also eine spätere Übersendung des Attestes voraus; demnach ist das Datum 25. Mai ganz richtig. Bach's Zeugnis kommt allerdings etwas spät und hat gewiss mehrfacher Erinnerung von seiten A.'s bedurft, doch ist das bei dem vielbeschäftigten alten Herrn nichts Auffälliges.

* Katalog No. 258, 1889, von *Theodor Ackermann* in München, Promenadenplatz 10. Enthält hauptsächlich ältere und neuere hymnologische Werke, als Agenden, Psalterien, Antiphonarien, kathol. und evangel. Kirchen- und Choralbücher, ein- und mehrstim., ferner Kirckenmusik in Hds. in Partitur. Eine Angabe, ob es ältere oder neue Hds. sind, fehlt. Die Bemerkung bei J. H. Stuntz No. 198 „Lithographie — Incunabel" ist ein Irrtum, denn schon 1796 lithographierte Senefelder 6 Lieder des Hofmusikus Gleifsner.

* CXCVI. Katalog des antiquar. Lagers von *Albert Cohn* in Berlin, W. Mohrenstr. 53, Autographe und historische Dokumente. Enthält auch einige von Beethoven, Haydn, Mendelssohn (1 Lied), Schumann, Spontini, Vieuxtemps, Weber und Zelter.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat in Berlin W., Charlottenstr. 63 Katalog 76. Musik-Manuskripte vorwiegend älteren Datums zum gröfsten Teil aus den Nachlassen von Prof Grell, Graf Redern und Frz. Commer. II. Abteil. Vokal-Musik aller Art, incl. Opern, 634 Nrn. Enthält viel Autographe sowie seltene und wertvolle Kopien. Der Katalog ist mit grofser Sorgfalt hergestellt.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Bog. 4.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 9.

Johann Buchner und Hans von Constanz

werden in den Monatsheften, S. 104, nach Carl Paesler's Darstellung in der Vierteljahrsschrift, Jahrg. 5, p. 1, als eine und dieselbe Person aufgefasst. Dieser Annahme widerstreitet das dort besprochene Orgel-Fundamentbuch des Hans von Constanz, in welchem letzterer sich absichtlich und deutlich von *Joh. Buchner* unterscheidet. *H. von Constanz* ist, nach Bonifacius Amerbach's Zeugniss, der Verfasser des Werkes, d. h. des theoretischen Teiles desselben. Er beruft sich aber bisweilen auf Joh. Buchner als einen Gewährsmann, benutzt Materialien aus dessen Nachlasse und nimmt namentlich eine reichhaltige Sammlung *Buchner*'scher Orgelkompositionen in sein Werk auf, so dass letzteres eine theoretischpraktische Orgelschule wird. Diese Bezugnahme auf Buchner sind folgende:

In Kap. II bespricht der Verfasser u. a. die Anordnung der Stimmen in der Orgel-Tabulatur und sagt, dieselbe könne nach freiem Ermessen oder nach Herkommen gehandhabt werden; im vorliegenden Werke werde immer der Diskant obenan stehen, unter welchem zunächst der Bass, dann der Tenor, darauf der Alt seine Stelle finden werde. Er fährt dann fort pag. 14: „Videtur quoque mihi haud incommode factum, si Bassus Discantui subiiciatur etc. Hunc enim usum quodammodo sibi peculiarem habuit Johannes Buchnerus.“ „Auch mir scheint es nicht unangemessen, unter den Diskant zunächst den Bass zu stellen (u. s. w. wie oben). Dies Verfahren nämlich beobachtete Johann Buchner als ein gewissermaßen ihm eigentümliches.“

Am Schlusse der erläuternden Vorbemerkungen zu den Generalbass-Tabellen sagt der Verfasser pag. 26: „Sed ipsas potius accipito tabulas, quarum author est Johannes Buchnerus, ex quibus haec et alia plura petere licebit, multum ad omnem artis rationem collatura." „Doch wolle der Leser vielmehr die Tabellen selbst zur Hand nehmen, deren Urheber Joh. Buchner ist. Aus denselben wird das Nähere sich entnehmen lassen, sowie mancher sonstige wertvolle Beitrag, den sie zur gesamten Methode der Kunst des Orgelsatzes liefern."

Die Überschrift des musikalisch-praktischen Teiles lautet pag. 27: „Sequuntur cantiones, quas Johannes Buchnerus in liberorum gratiam peculiari commiserat libro." „Es folgen nunmehr die Gesänge (d. h. Orgelsätze über liturgische Motive), welche Joh. Buchner zu gunsten seiner Kinder in einem besonderen Buche niedergelegt hatte."

Buchner hinterliefs demnach bei seinem Tode diese Kompositionen seinen Kindern, damit sie dieselben in ihrem Nutzen verwerten sollten. Hans von Constanz verleibte dieselben seinem Fundamentbuche ein und vererbte letzteres wiederum seinen Kindern. Von diesem Werke liefs Bonifacius Amerbach in Basel (M. f. M. 1875, S. 122) im Jahre 1551 sich eine Abschrift anfertigen, welche er eigenhändig mit dem Titel versah: „Abschrifft M. Hansen von Constantz, des wyt beriempten Organisten fundament buch sinen Kinden verlossen. Bonifacij Amerbachij Basilien. M. D. L. I." Das ist die Hdschr., welche unter F. I. 8 auf der Univ.-Bibl. zu Basel sich befindet (M. f. M. 1876, S. 23).

Auch in anderen Musik-Handschriften derselben Bibliothek erscheinen die Namen der beiden Organisten einigemale; so in der Hdschr. F. IX. 22, geschrieben von 1513 bis 1532, fo. 72b: *M. H. von Constantz* (ein Tanz in Orgel-Tabulatur); fo. 75: *J. B. zu Constanz* (Orgelsatz über ein Liedmotiv); ferner in der Hdschr. F. IX. 58, geschrieben von Hans Kotter, fo. 6: *M. H. von Constantz* (Tanz für Orgel); desgleichen in der Hdschr. F. X. 1—4, geschrieben in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrh., fo. 2: M. Joan., Nit lang by nacht (4stim. weltl. Lied); in derselben Hdschr., 2. Eintragung No. 28: M. H. Org. Constant., Entzindt pin ich (4stim. Lied). Die Abkürzung M. vor den Namen bedeutet Magister.

Beide Männer waren hiernach Organisten zu Constanz, wahrscheinlich ziemlich gleichzeitig; möglich auch, dass nach Buchner's Tode Hans sein Amtsnachfolger wurde und so dem literarischen Nachlasse des vermutlich älteren Mannes um so näher treten konnte.

Julius Richter.

Jachet da Mantua und Jachet Berchem.

(Rob. Eitner.)

(Schluss.)

1567. (Versal:) Bassvs | Iacheti Mantvae | Orationes Complvres Ad Officivm | Hebdomadae Sanctae Pertinentes | Videlicet. | (Petit:) Pafsiones cum quinque vocibus. | Lamentationes primo, fecundo & tertio die cum 4. vocibus. | Oratio Hieremię profetę cum quinque vocibus. | Completorium NVNC DIMITIS SERVVM TVVM Domine. | Et Salue regina cum quinque vocibus. | Drkz. ‖ (Versal:) Venetiis MDLXVII. | Apvd Hieronymum Scotvm. |

1 Stb. in 4°. Bibl. Berlin; ohne Dedik. Bassus 24 S. Rückseite des Titels beginnt der Notensatz mit dem Gesange: „Non in die festo" und schliefst mit „Regina misericordiae."

Aufserdem führe ich nur kurz diejenigen Sammelwerke an, auf deren Titeln Jachet besonders genannt wird und verweise im übrigen auf meine Bibliographie. In 1532c tritt sein Name zum erstenmale auf und zwar als *Jaquet* in Jacob Moderne's Motetten-Sammlung in Lyon. Die Franzosen nennen ihn stets *Jacques*, *Jacquet* und *Jaquet*.

1540. Quinque Missae Moralis ac Jacheti. Ven. Scotus.

1540a. Excellentissimi mus. Moralis, Gomberti, Jacheti, Missae. Ib.

1541a. Nicolai Gomberti . . . Pentaphthongos Harmonia . . . Additis . . . Jachetti & Moralis Motettis. Ib.

1543b. Motetta 3 voc. . . . quorum nomina sunt Jachetus Gallicus. Morales. Festa. Wilgliardus. Ven. Gardane.

1547a. Sex Misse . . . Quarum prima Mantue Capelle magistri Jachetti est, tres sequentes Gomberti sunt, due tamen *Jachetti berchem*. Ib.

(Jachet berchem wird 1547 in den Quinque Missarum, ib., zum erstenmale namentlich aufgeführt.)

1550a. Di Adriano e di Jachet. I Salmi appertinenti alli Vesperi. Ib.

1551. Motetta 3 voc. Ib. Spätere Auflage von 1543b.

Zum Beschluss teile ich noch die Gesänge aus Sammelwerken mit, die nur mit Jachet, Jacquet, Jachet da Mantua und Jachettus Gallicus gezeichnet sind.

Jachetus Gallicus.

Agnus Dei, 3 v. 1543b. (nur auf dem Titel des Sammelwk. so genannt, im Buch selbst Jachet.)

Ave Maria, 3 v. 1543b.

Benedictus qui venit, 1543 b, 1551.
Cantate Dno. canticum, 3 v. 1551.
Cantate Dno. et benedicite, 3 v. 1543 b, 1551.
O clemens, 3 v. 1543 b, 1551 (1569 a nur Jachet).
O pulcherrima mulierum, 3 v. 1543 b, 1551, 1569 a.
Pleni sunt coeli, 3 v. 1543 b, 1551.
Quam pulchra es, 3 v. 1543 b, 1551 (1569 a nur Jachet).
Virgo ante, 3 v. 1543 b, 1551, 1569 a.

Jachet da Mantua.

Dum rastos Adriae, 5 v. 1554 p.
Hesperiae ultimae, c. 2. p. 5 v. 1554 p.
In illo tempore dixit, c. 2. p. 1539 f und 1562.
In lectulo meo, 3 v. 1543 b, 1551. In 1569 a nur Jachet gez. Im Buche selbst in allen Sammelwk. nur Jachet.
Missa: Altro non, 5 v. in 1542 und 1547 c. J. Berchem.
Rex Babilonis, c. 2. p. 1554 p.

Jachet, Jacquet.

Adonay Dne., 4 v. 1538 e.
Agnus Dei, 2 v. 1542 a.
Alleluja surrexit, 4 v. c. 2. p. 1538 e u. ff.
Alma redemptoris, 5 v. c. 2. p. 1532 c.
Aspice domine, 5 v. 1532 c.
Audi dulcis, c. 2. p. 4 v. 1538 e.
Ave apertor coelorum, c. 2. p. 5 v. 1540 d.
Ave quam colunt angeli, 5 v. 1549 c.
Ave regina, 6 v. 1549 f.
Ave virgo gratiosa, 6 v. in 1542 d Jachet (in demselben Werke mehrere J. Berchem und nur der eine Jachet p. 44. Derselbe Gesang in 1539 k mit Jacquet de Berchem).
Beati omnes, 4. et 5. toni, 1550 a.
Benedictus, 2 v. 1543 a.
Cantate Domino, c. 2. p. 4 v. 1542 e.
" " 3 v. 1569 a.
Confirmatum est, c. 2. p. 5 v. 1559.
Confitebor tibi, 1550 a.
Credidi, 1550 a.
Decantabat populos, c. 2. p. 1541 a.
De profundis, 1550 a.
Descendi in hortum, 6 v. 1539 g.
Divitias et paupertatem, 6 v. 1558 b.
Dixit Dominus, 1550 a.
Domine bonum est, 4 v. 1538 e.
Domine Deus adonay, 4 v. 1540 d.
Domine exaudi, c. 2. p. 1539 d, 1542 e.

Domine non secundum, c. 2. et 3. p. 6 v. 1534 l.
Domine secundnm actum, 5 v. 1549 c, 1556.
Domini replevit, 5 v. 1541 a, 1550.
Emendemus in melins, c. 2. p. 1556.
Enceladi ceiqne soror, 5 v. 1549 c.
Formoso vermi, c. 2. p. 1544 a.
Fratres ego enim, c. 2. p. 4 v. 1538 e u. ff.
In convertendo, 1550 a.
In die tribulationis, 5 v. 1538 d u. ff.
In exitu Israel, 1550 a.
In gresso Zacharia, 5 v. 1541 a, 1550.
In illo tempore dixit, c. 2. p. 5 v. 1542 b, 1555 b.
In illo tempore stabant, 4 v. c. 2. p. 1555 d.
In illo tempore respondens, c. 2. p. 6 v. 1549 f, 1558 b.
In nomine Jesn, 5 v. 1545 a.
In te domine, c. 2. p. 1539 e, 1542 e. (In 1540 p. 42 besonders mit „Jachet berchem" gez.)
Jam nova perpetno, c. 2. p. 5 v. 1544 a.
Jubilate deo, c. 2. p. 5 v. 1542 b.
Jucundnm mea, 5 v. 1541 a.
Laetatus sum, 1550 a.
Lauda Jerusalem. 1550 a.
Laudate Dnnm. omnes, c. 2. p. 5 v. 1542 e, 1550 a, 1559.
Landate pueri, 1550 a.
Levavi ocnlos, c. 2. p. 4 v. 1539 b.
Liberator animarum, 5 v. 1540 d.
Locntns est, c. 2. p. 5 v. 1538 d, 1549 d, e, 1559.
Magna opera 1550 a.
2 Magnificat, 4 v. 1544 b.
Memento Domine, 1550 a.
Missa: Ave prima, 4 v. 1540 a.
Missa: Deus misereatur, 5 v. 1542 mit Jachet, in 1547 a mit Jachet Berchem.
Missa: Dnx Hercules dux Ferrariae, 5 v. 1540.
Missa: In illo tempore, 4 v. 1540 a.
Missa: De mon triste deplaisir, 4 v. 1540 a.
Missa: Quam pulchra es, 4. v. 1542 a, 1554.
Missa: Si bona suscepimns, 5 v. 1542 Jachet, in 1547 a Jachet da Mantua.
Mnrus tnns dilecta, c. 2. p. 6 v. 1539 g, 1542 b.
Nisi dominns, 1550 a.
Nunquam snper terram, 5 v. 1538 d, 1549 d, 1549 e.
Nos pneri tibi principi, 2. p. Rogamns 4 v. No. 21 in Gombert's Musica 4 v. lib. 1. 1541. Muss gegen 1521 komponiert sein (M. f. M. 10, 65.)
Omnes sancti, 4 v. 1549 g.
O vos omnes. c. 2. p. 4 v. 1555 d.

Ploremus omnes, 5 v. 1540d.
Preparate corda, 4 v. 1539 b.
Pner qui natus, 4 v. 1538 e, 1540 d.
Recumbentibus undecim, 5 v. 1550.
Repleatur os meum, 5 v. 1538 d, 1540 g, 1542 b, 1549 d, 1549 e, 1559.
Salvum me fac, c. 2. p. 5 v. 1538 d, 1538 f, 1539 e, 1542 e, (In 1542 e um eine Quart höher mit 1 P.) 1549 d, e, 1553 i.
Sancta trinitas, 8 v. 1555 c, 1564.
Scindite corda vestra, c. 2. p. 1539 d, 1556.
Se foste vois dal mondo, 5 v. 1542 i (nur hier Jachet, die anderen 2 Madr. mit J. Berchem gez.)
Si bona suscepimus, 5 v. 1549 c, 1559.
Sit nomen Domini, 1550 a.
Si vera incessu, 5 v. 1541 a.
Spem in alium, 4 v. 1539 f, 1556 a.
Surge Petre, c. 2. p. 6 v. 1535 a, 1538, 1539 g, 1558 b.
Tribularer, c. 2. p. 5 v. 1544 a.
Unum cole Deum, c. 2. p. 1540 d.
Vado parare, c. 2. p. 5 v. 1555 b, 1556 h.
Visita que sumus, 4 v. 1538 e, 1539. Scotto, Sammlg. von Jachet.
Vostre dolce parole, 4 v. 1537 a, 1540 i.

Jachet Berchem.

1546. GIACHET BERCHEM | MADRIGALI A CINQVE VOCI | Di Giachetto de berchem nouamente da lui composti & posti in luce. | LIBRO PRIMO | A CINQVE (Druckerzeichen) VOCI || In Venetia appresso di | Antonio Gardane. | M. D. XXXXVI. | CANTVS (ALTVS TENOR BASSVS QVINTVS zu je 16 Blättern) in kl. quer 4°.

Bl. 1 b: AL MOLTO MAG.co SVO SIG.re IL SIG.or | GIOVANNI GIA DEL CLA.mo SIG.or | HYERONIMO BRAGADINO. | Giachetto do Berchem. | Conoscendo quanto piu a V. Magnificentia soglia esser grata (merce dell' immensa sua liberalita) Il | far beneficio ad altri che receuerne guidardone alcuno non gli diro, che in ricompensa di molti a | me fatti beneficij gli doni queste mie fatiche ma usando quella parte di lei che so piu piacerli la pre- | garo si dogni concedermi il fauore dell' honorato suo nome, acio che portandolo segnato in fronte | possano cõ piu auttorita arditamente uscir in luce & si conoscano esser di Giachetto de Berchem | suo amoreuole domestico è non daltri che so hoggidi al mondo non manchar de i, Corni che si uesto- | no bene spesso la piuma del Cygno, uiua V. M. longamente felice è mi serui nella sua buona gratia.

Bl. 2 (A ij) a: TAVOLA Delli Madrigali Numero 27

1. Come del gran pianetta 3.	15. L'alto mio amor 21.
2. Cofi ti donn' il ciel 6.	16. Ma non me'l tolfe 5.
3. Crudel tu pur me uedi 11.	17. Mai non uo piu cantar 27.
4. Come haura uita amor 20.	18. O felici occhi miei 18.
5. Con pura bianca neue 23.	19. Poi che tante nemiche 9.
6. Deh com'e fpenta 7.	20. Perche non fono 12.
7. Donna che ueramente 16.	21. Qual mort'e ftrana piu 2.
8. Deh cara la mia uita 24.	22. Quel rosfignol 8.
9. D' un' alto foco 29.	23. Quefti ch' inditio fan 2.
10. Fuggite'l fono 4.	24. Quei bei penfier 26.
11. Hor cruda 13.	25. Si e debile il filo 15.
12. Hor mi fcacci hor mi chiani 17.	26. Scende da bei noftri occhi 22.
13. Hor date orecchie 25.	27. Voi ch' afcoltate 1.
14. L'infinita belta 16.	Il fine della tauola.

Exemplare: Bibl. Wolfenbüttel 5 Stb. — Liceo in Bologna 5. (Mitteilung des Herrn Dr. Emil Vogel.)

1556. (Versal:) Bez. des Stb. | Di Jachet Berchem | Il Primo Libro Di Madrigali | (Petit:) A quattro Voci, Per lui composti nuouamente, & con ogni diligentia | Da Antonio Gardano Stampati, & dati in Luce. | (Versal:) A Qvattro — Drkz. — Voci ‖ (Petit:) In Venetia apreffo di | Antonio Gardano | 1556 |

4 Stb. in kl. quer 4°, o. Dedik.

Exemplare in B. München 4 Stb.; Liceo in Bologna: C. A. u. B. — Marcusbibl. in Venedig: C.

Canzone mit 6 Stanzen:

A qual unque animale alberga in terra, S. 1.

Darauf die 24 Madrigale:

Alma diletta sposa, p. 13.
Al piu cocente raggio, p. 7.
Ben mille volt' al ciel, p. 12.
Chiunqu' in petto d'amoroso foco, p. 23.
Cogliete delle spi uo homai e rose, p. 21.
Deh perche cosi presto, p. 26.
Dolor ch' hai fatto, p. 30.
Donna se voi volete, p. 20.
Giovene donna sott' un verde, p. 29.
Glorioso pastore che dagl' hispani, p. 25.
Hor vedi amor che giovinetta donna, p. 8.
Io mi sento per voi, p. 16.
Io non soprei mai dir, p. 15.

Nasce dal pensier mio, p. 6.
Non muto qualita s'io muto stanza, p. 9.
Occhi pianget' e tu rima dolente, p. 22.
O dolci sguardi o parolette, p. 11.
Quando fra l'altre donne, p. 14.
Se la mia donna miro, p. 17.
Si vario 'l mio pensiero, p, 10.
Sol d'una pens' e se medesm' oblia, p. 24.
Vagh' augelletto che cantando, p. 28.
Vist' ho piu volt' in un soffiar, p. 19.
Voi pur udite & me tra quelli, p. 27.
(In Sammelwk. keine Nrn. davon aufgenommen.)

1561. (Versal:) Canto. | Primo Secondo Et Terzo | Libro Del Cappriccio Di Iachetto | Berchem. (Petit:) Con la Mufica da lui compofta fopra le Stanze del Furiofo Nouamente | ftampati & dati in Luce. | (Versal:) All' Ill. Et Eccell. Dvca Di Ferrara. | A Qvatro — Drkz. — Voci | Con Gratia Et Privilegio ‖ (Petit:) In Venetia Appreffo di | Antonio Gardano. | 1561 |

4 Stb. in kl. quer 4⁰. Dedik. vom Drucker an den Herzog von Ferrara, aus der hervorgeht, dass die Stanzen von Ariosto sind und zwar aus dem rasenden Roland.

Auch hier nennt er den Autor Jachet Berchem.

In Sammelwerken ist davon nur die letzte No. „S'io potessi" aufgenommen, soweit meine Bibliographie die Gesänge verzeichnet.

1. Buch. 1. Stanza: Le donne i cavallier, bis 31. Stanza: Qui riman l'elmo la rimau. S. 1—30.

2. Buch. 1. Stanza: Signor ne l'alto canto io vi dicea, bis 31. Stanza: Cosi dicendo di morir disposta. S. 31—61.

3. Buch. 1. Stanza: O famelice inique e fier' harpie, bis 32. Stanza: S'io potessi donna dir quel che nel mirarn' io. S. 62—93. Letzte Seite der Index.

Jeder Bogen trägt die Signatur: Il Capriccio di Jachetto Berchem A 4.

Exemplare komplet in München und Bologna.

In Sammelwerken tragen seinen Namen folgende Gesänge:
Acquiesce Dne., 5 v. c. 2. p. 1559.
Alla dolc' ombra. Sestina, 5 v. 1555 m.
Altro non el mio, 4 v. 1539 q.
Amar un sol, 4 v. 1548 b.
Apri apri, 4 v. 1548 b. Ausg. 1550.
Aspro cor' e selvaggio, c. 2. p. 4 v. 1566 a, in Ausg. 1575.
Ave virgo gratiosa, 6 v. siehe Jachet, 1542 d u. 1539 k.

Celle qui est, 4 v. 1540 m, 1541 e.
Che giava saettar, 4 v. 1570 a.
Chi vuol veder, 4 v. 1548 b.
Consumando mi vo di, 5 v. 1540 k.
Douce esperance, 4 v. 1573 a.
Expurgate vetus fermentum, 5 v. in Gombert's lib. 2, 1552.
Factum est verbum, c. 2. p. 6 v. in 1542 d mit J. Berchem, in 1558 b No. 14 mit Jachet gez.
Hai lass' io me credea. Sistina á 5 v. 1555 m.
Hodie in Jordane, c. 2. p. 1555 d.
Il sol giamai non vidde, 6 v. 1541 c Ausg. 1546.
Inclina domine, c. 2. p. 5 v. in Gombert's lib. 2 1552.
In te Dne., c. 2. p. siehe Jachet (1540 Sammlung p. 42)
In te signis radians, 6 v. 1542 d.
Ite caldi sospiri, 5 v. 1540 k.
Jehan de lagni, 4 v. 1540 m, 1540 p.
Las que mon dueil, 4 v. 1540 o.
Lasso che desiando, 5 v. 1552.
Madonna poi ch' uccider, 5 v. Lassus 1563.
Madonna se volete, 6 v. 1541 c.
Mirabile mysterium, 5 v. 1539 k, 1559.
Misero lui, c. 2. p. 4 v. 1560.
Missa: Altro non e il mio amor 5 v. (in 1542 mit Jachet und in 1547 a mit Jachet berchem gez.)
Missa: Deus misereatur, wie vorher.
Missa: Ferdinandus dux Calabriae, 5 v. 1540.
Missa: Mort e merci, 5 v. 1540, 1547. (Der Titel von 1540 nennt nur Jachet. Im Buche aber „Jachet berch.“ gez.)
Missa super Mors et fortune, 4 v. 1544.
Non piu ciance, 4 v. in Archadelt's Madrig. 4 v. lib. 1. 1539, aber erst in 1551 genannt (M. f. M. 19, 131).
O amorose mamelle, 5 v. 1540 k.
O foelix, 5 v. 1539 k.
O lux et decus, 1539 k.
O quam praeclara, 5 v. 1539 k.
O s'io potessi donna, 4 v. 1539 in Archadelt's lib. 1. Madrig. 4 v. von 1551 mit Namen. In Sammelwerk 1570 d, 1597 h, 1636. Dann im 3. Buche seiner Capriccio 1561 p. 93.
Peccantem me quotidie, 6 v. 1542 d.
Poi che 'l fiero destin in 3. lib. Madr. 4 v. von Archadelt, Ausg. 1541 (M. f. M. 19, 141).
Pungente dardo, 5 v. 1589 a.
Pungente dardo, 4 v. in Archadelt (s. O s'io.)
Qual anima ignorante, 4 v. 1548 b.
Qual iniqua mia, 5 v. 1542 i.
Qualis es dilecta me, 6 v. 1539 g.

Quando son piu, 4 v. 1548 b.
Quanto lachrime, 4 v. 1540 i.
Que feu craintif, 4 v. 1540 m, 1541 e, 1551 f.
Quell' ardente, 4 v. 1548 b.
Ragion, è ben ch'alcuna 4 v. 1539 in Archadelt's lib. 1 (s. oben).
S'amor non e, 6 v. 1541 c Ausg. 1546.
Sapete amanti, 4 v. in Archadelt (s. oben).
Se una fede amorosa, 5 v. 1542 i.
Sur tous amans, 4 v. 1540 p.
Troppo scarsa, 4 v. 1548 b.
Unica spes venetum, 4 v. 1549 b.
Un lauro mi difese, 3 v. 1561 a, 1566 e.
Volgendo gliocchi, 5 v. 1540 k.
Vostra fui e saro, 4 v. im Archadelt 1539 (s. oben).

Der Dresdener Kapellmeister Johannes Baptista Pinellus.

Unbekanntes Aktenmaterial aus dem Kgl. Hauptstaatsarchiv zu Dresden.

Von **Reinhard Kade**.

Seite 105 in den Monatsheften dieses Jahrganges hat Herr Dr. Theodor Distel in Dresden das Interesse wieder auf den Dresdener Kapellmeister Giovanni Pinellus hingelenkt. Ich gedenke im folgenden die kurzen Auszüge über ihn aus den Akten des Hauptstaatsarchivs zu vervollständigen, in deren Besitz ich durch meinen Vater gekommen bin, der ja bekanntlich schon vor 40 Jahren diese Kurfürstl. Sächsische Kapellgeschichte anrührte. Das ganze Material liegt darüber bei ihm und es ist recht zu beklagen, dass dieser einzige und beste Kenner nicht direkt durch Staatsmittel beauftragt wurde, ein solches wissenschaftliches Unternehmen zu beginnen und zu beenden. Nun hat ja der selige Fürstenau auch einen Abriss der Sächs. Hofkapelle verfasst: aber — de mortuis nil nisi bene — der Autor war kein philologisch gebildeter, geschichtlich angelegter Geist. Überdies fehlen alle Quellnachweise und es ward allerdings die Neubearbeitung seiner Sächs. Kantoreigeschichte jüngst mit Recht empfohlen. So müssen denn von allen Seiten stückweis die Bauhölzer zusammengetragen werden. Ich will hiermit versuchen, den Pinellus klar zu stellen.

Zunächst gehe ich jedoch auf einen Irrtum ein, der von Distel a. a. O.*) eingebürgert zu werden droht. Pinelli's Entlassung sei

*) Dieser Zusatz rührt von mir her, wie überhaupt der betreffende Artikel durch mich angeregt wurde und Herr Dr. Distel meine Fragen durch die mitgeteilten Doku-

bisher fälschlich im Jahre 1586 angesetzt, da am 10. März 1586 Forster sein Nachfolger wurde. Distel scheint nun 1584 annehmen zu wollen, weil er von 1584—1587 in den Listen der kaiserl. Hofkapelle zu Prag sich verzeichnet findet.

Wenn er aber am 1. Mai 1584 schon wieder in Prag war, musste ihm spätestens Anfang des Jahres 1584 gekündigt sein. Es hätte demnach der Kapellmeisterposten von Anfang 1584 bis zum 10. März 1586 leergestanden. Das ist nicht recht glaublich bei der sonstigen raschen Erledigung ähnlicher Geschäfte. Denken wir nur an Rogier Michael, den Nachfolger Forster's. Forster starb nach 10 Monaten im September 1587 und schon am 12. Dez. desselben Jahres, also nach 3 Monaten, ist die Stelle schon wieder in fester Hand. Man denke nur an die schnelle Besetzung nach Scandellus' Tode! Und dass man über 2 Jahre lang das Institut unter einem Vicekapellmeister belassen habe, klingt auch sehr unwahrscheinlich. Man hatte ja 1584 schon den Georg Forster, den man 1586 zum Direktor machte; warum geschah dies nicht gleich 1584, wo man doch wissen konnte, dass Pinellus — vorausgesetzt er ging 1584 — niemals wiederkehren würde. Dazu kommt, dass in den Prager Listen auch nicht Pinellus geschrieben ist, sondern Pinollo. Joh. Baptist konnte auch ein Pinollo heifsen. Es muss erst erwiesen werden, dass Pinollo = Pinellus ist. Aufserdem mache ich darauf aufmerksam, dass er sich nur in der lateinischen Form: Pinellus genannt hat und auch nur in dieser in den Akten erscheint.

Distel sagt dann: er sei am 15. Juni 1587 gestorben. Aber auch zugegeben, jener Pinollo sei immer Pinellus, so bleibt es doch wunderbar, dass er noch 1588 seine Motetten zu 5 Stimmen in Prag herausgiebt. Wohlan, wird Distel sagen, die sind nach seinem Tode herausgegeben. Nein! Die Vorrede (s. u.) in lateinischer Sprache schreibt offenbar der lebende Pinellus. Und eine Neuauflage ist es ebenfalls nicht, der Titel giebt dazu nicht den geringsten Anhalt: „impressa Pragae.“*)

Wir werden also bei den alten Zeitangaben stehen bleiben müssen, nach denen Antonio Scandellus 1580 stirbt, ihm folgt Pinellus einige Monate darauf, — die Unterhandlungen scheinen in den Oktober 1580

mente beantwortete, die ich dann mit Erlaubnis des obigen Herrn in den Monatsh. veröffentlichte. Ich behalte mir vor, das dort Gesagte mit Beweisen zu belegen, die keinen Zweifel aufkommen lassen. Eitner.

*) Die 5 Stimmen liegen auf der Berl. Bibl.

zu fallen —; 1586 geht er, 10. März 1586 folgt Georg Forster; 12. Dez. 1587 tritt Rogier Michael auf. Wann Pinellus gestorben, wissen wir nicht.

Nun aber zu meinem wirklichen Vorhaben, alle Akten auf Pinellus bezüglich, hier zum erstenmale zu veröffentlichen. Ich thue dies in gleicher Weise wie kürzlich mit Rogier Michael (Vierteljahrsschrift für Musikwiss. V. S. 272) und verfahre ganz chronologisch. Wieder füge ich auch hier eine kleine Zusammenstellung seiner Werke an.

Ich schicke nur noch einige Bemerkungen über das Bild des Pinellus vor seinen „deutschen Magnificat" voraus. Es stellt einen gedrungen aussehenden Mann dar mit reichem, gewelltem Haupthaar und starkem Bartwuchs, der besonders auf der Oberlippe voll erscheint. Die Stirn ist hoch und von zwei Falten durchzogen. Eine Halskrause umgiebt den Kopf, der eng auf den Schultern ansitzt. Ein italienisches, gestepptes Wams von gemustertem Stoff trägt er. Vom Halse herab hängt ein Band, daran sich eine Medaille mit Kopf befindet. Vielleicht eine Auszeichnung vom österreichischen Hofe her. Herum läuft im Oval eine Inschrift:

„Johannes Baptista Pinellus De Gerardis Vir Nobilis Genuensis Ducis ac Electoris Saxoniae Chori Musici Magister Aeta(tis) Suae 39." Da das Werk 1583 erschien, so war demnach Pinellus 1544 geboren. Das übrige Blatt wird ausgefüllt von Engeln, rechts und links oben, die auf Krummhörnern blasen. Die unteren zwei Engel halten an dem Lorbeerkranz, der den Rand des Portraits umgiebt. Über dem Kopfe steht: „Soli Deo Honor et Gloria, 1583." Unten folgende 2 Distichen:

Ecquis hic est? Rogitas: Janus Baptista Pinellus
  Cui nomen clarum musica pulchra dedit.
Gloria nobilium simul hunc oxornat avorum
  Ensifer Augustus nunc fovet arce sua.

Der Kopf selbst hat eine gewisse Ähnlichkeit mit den bekannten Shakespeardarstellungen; er verrät einen leidenschaftlichen Ausdruck. Schon allein die stechenden Augen unter den buschigen Brauen erklären solche Scenen, wie sie unter ihm in Dresden vorkamen.

Dresden, 11. Oktober 1580.

(4. Buch der gemeinen Schreiben an Kurf. Aug. S. 311, Loc. 8524.)

Durchleuchtigster, Hochgeborner fürst, Ewrer Churf. Gnaden seindt meine unterthänigste gehorsame und ganz willige Dienste jederzeit mit treuem Fleifs zuvor. Auf Ew. Churf. gnedigsten Befehlich

habe ich dem Musikum Johann Baptistam Pinellum, der seines Geschlechtes einer von Adell von Genua sein soll, und sich vor einen Capellmeister bei Ew. Churf. Gn. präsentirt und angegeben, zu unfs erfordert und mich allerley Gelegenheit halben mit ihme unterredet und ihme erstlich fürgehalten, Ob er auch verhoffte von Ihrer Kaiserl. Maj. mit Gnaden abzukommen und erlaubniss zu erlangen, Was Religion er wehre, wen er vermeinte gewis anzuziehen, und ob er ihme auch getrauete diesen Dienst nicht allein mit Singen und Componiren, Sondern mit Regierung der Capell und der Musikanten nnd Instrumentisten zu versorgen und vorzustehen; darauff er sich erkleret, das er der Kais. Maj. nichts mehr als ein ander Musicus verpflichtet wehre, nnd ihme frei stehe seine Dienst, wann es ihm gelegen, aufzukundigen, verhoffte auch einen gnedigen Abschied zu erlangen, Da es aber uber seine Zuvorsicht nicht geschehen könnte, wollte er gleichwohl einen gebührlichen Abschied nehmen und sich je ehe je besser allhier wiederumb einstellen, dorauf Ew. Churf. sich gewis vorlassen möchten.

Seiner Religion halber wehre er ein Bapist und sonst bei keiner andern Religion herkommen. Er wolte aber unsre Religion und Predigt hören und Gott bitten, das er Inen auf den rechten Weg leuthen wollte, dan der Hofprediger gefiehle ihm in der Lehre nicht übel.

Was dan sein Ambt anlanget, wehre er nun kein Kindt mehr, Sondern bey der Sengerey bis in 30 Jahren in Italien an Erzherzog Ferdinand und Ihrerer Maj. Hoff herkommen, hätte anch weib nnd Kindt, wollte sich gegen männiglich frömblich und der gebühr verhalten, auch keine Unordnung einreissen lassen, Sondern sich befleissigen, Ew. Churf. Cantorey Ordnung zu erhalten und zu erfüllen, und darin gegen Welschen und Deutschen keinen Unterschiedt halten. Darauf ich mit Ihme gehandelt, ob er auch mit Scandelli Unterhalt ersettigt sein wollte, damit er Ew. Churf. Gn. hernach nicht ferner anlangen möchte, hat er sich erkleret, wan er In allermaasson wie Scandellus unterhalten werde, wehre er zufrieden. Allein wehre sein underthenigste Bitt, weil er sich besorgte, die Kais. Maj. möchte In mit der Bezahlung auffhalten, Er aber bis die 50 Thaler zu Prag schuldig und gerne erhlich abscheiden wollte, zudem er von Prag heraus gezehret und allbereit 8 Tage allhie in der Herberge gelegen, Das Ew. Churf. Gn. Ime 100 Thlr. zum Anzuge und das er sein Weib nnd Kindt anhero bringen möchte, fürsetzen lassen wollten. Was dan Ew. Churf. Gn. Ime an solchen Anznge aus gnaden nicht erlassen wollten, das sollte man Ime an seiner Besoldung wiederumb abziehen und

inne behalten. Weil ich mich aber hierinnen nichts mächtigen können, noch wollen, hat er mich gebethen, solches an Ew. Churf. Gn. von seinetwegen unterthänigst gelangen zu lassen, So wollte er auff gnedigsten Bescheid allhie vollent warten. Die welschen Instrumentisten loben In sehr und sagen: Ew. Churf. Gn. werden mit Ime gar wohl versehen sein. Förster aber, der jetzige Vice-Capellmeister, wie ich vermerke, der sehe lieber, das Ew. Churf. Gn. einen deutschen Capellmeister, sonderlich den Cantor zu Sulza*) annehme. Was nun Ew. Churf. Gn. gnedigst gesinnet sein, das bitt ich unterthenigst mich wissen zu lassen, dan ich die abrehde dahin gerichtet, wan er sich allhier einstellen wirdet, das Ime desselben Tages seine Besoldung und unterhaltung angeben solle. Und bei Ew. Churf. Gn. In diesen und anderen Sachen underthenigst und gehorsamblich zu dienen schuldig und geflissen. Datum

Dresden, den 11. Oktobris anno 80.

gez. Hans Jenitz.

Zeddel: Gnedigster Churfürst und Herr. Es berichtet mich auch der Vice-Capellmeister Förster, er habe gewisse Kundtschaft, dass es Reinaldum, der zuvorn Ew. Churf. Gn. vor einen Capellmeister fürgeschlagen worden und sich durch die Jesuwitter davon habe wendig machen lassen, fast gereuen habe, und do Ime wieder geschrieben werden sollte, würde er diesen Dienst gerne annehmen. Darumb steht bey Ew. Churf. Gn. gnedigst gefallen, was sie hierinnen gethan haben wollen.

Hans Jenitz.

1. 18. Juni 1581.
Copial 466. S. 63 b.

An Cammermeister: Lieber Getreuer; uff unsres Capellmeisters Johann Baptista Pinelli inliegend unterthänigst Suppliciren haben wir ihm zu Bestellung seiner Haushaltung 100 Gl. fürsetzen zulassen bewilligt, befehlen dir derhalben, du wollest ihn bemelte 100 Gl. auszahlen . . . Dresden, den 18. Juni 1581.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* *Bruyck, Carl van:* Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers nebst einer allgemeinen, Sebastian Bach und die sogenannte kontra-

*) Monatshefte XXI. S. 106 ist „Satza“ falsch. Gemeint ist Georg Otto.

punktische Kunst betreffenden Einleitung verfasst von . . Zweite Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1889. 8⁰. IV u. 188 Seiten. Im Jahre 1867, als die erste Auflage dieses Buches erschien, mag es wohl den damaligen Ansprüchen genügt haben, dasselbe aber nach 22 Jahren unverändert abdrucken zu lassen ist ein mehr wie kühner Gedanke. Was damals bei der noch herrschenden Unwissenheit auf dem musikhistorischen Felde in gutem Glauben hingenommen werden konnte, lässt sich heute als unrichtig beweisen. Wenn Herrn van Br. die Werke Palestrina's und seiner Zeit als Rechenexempel und reine Verstandesarbeit erscheinen, bar jeglicher Gemütsstimmung und Gemütsbewegung, so mag er das für sich behalten, denn wir können ihm heute schwarz auf weifs beweisen, dass sie gerade das Entgegengesetzte von dem sind, wie er sie schildert. Schon um 1560 neigte die Musik zu Klangfülle und schwelgte im Wohlklange der Harmonie und dass hierbei das Gemüt nicht leer ausging, kann ihm jede gute Aufführung heute beweisen. Freilich ist der Eindruck ein anderer als der einer Beethoven'schen Sonate oder Sinfonie. Da der Verfasser so gern die Malerei in Vergleich zieht, so mag er einen Rafael mit einem Makkart vergleichen und wird bei vorurteilsfreiem Urteil zugestehen müssen, dass Palestrina zu Beethoven in ähnlichem Verhältnisse steht, wie die beiden obigen Maler. Was uns ferner in Verwunderung setzt ist die Nichtachtung von *Phil. Spitta*'s Biographie Bach's und der *Kroll*'schen Ausgabe des wohltemperierten Klaviers. Dass er nur *Bitter* als Gewährsmann anführt, ist hinreichend bezeichnend für ihn. Herr van Bruyck weifs weder in welche Zeit die Abfassung des 1. und 2. Teils des wohltemperierten Klaviers fällt, noch weifs er inwiefern sich der 2. vom 1. Teil unterscheidet. Er kennt keine Quelle, aus der Bach zum Teil den 2. Teil zusammenstellte, kurz er weifs vom Historischen nichts. Dafür quält er sich ästhetisch ab über jeden Satz etwas Geistreiches sagen zu wollen, wobei er manchmal gewaltig aus der Rolle fällt, wie Seite 92, wo er das Cmoll-Präludium des 1. Teils (No. 2) als eine „rasselnde Tonmalerei" bezeichnet (zugleich ein Beweis, in welcher Weise der Verfasser Bach zu spielen gewohnt ist). Das Buch bietet so viel Angriffspunkte, dass man Seite für Seite ihn abweisen könnte, doch sei es genug mit dieser kurzen Charakteristik.

* *Friedrich des Grofsen* Musikalische Werke. Erste kritisch durchgesehene Ausgabe. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. 4 Bände in Fol. 1. Band. Vorwort von Philipp Spitta (wieder abgedruckt in Vierteljahrsschrift 1889 p. 350), thematisches Verzeichnis von 121 Sonaten für Flöte und Bass, darauf 12 Sonaten für Flöte und Bass mit ausgesetztem Generalbass. XXII und 115 Seiten nebst Flötenstimmen. 2. Band. Sonate No. 13—25 für Flöte und Bass (ausgesetzt) S. 117—211. 3. Band. 4 Konzerte für Flöte, Streichquartett und Bc. Partitur 93 Seiten. 4. Band. Dieselben 4 Konzerte im Klavierauszug, 86 Seiten. — Die Ausgabe entzieht sich eigentlich einer kritischen Besprechung, denn sie ist entstanden als ein Akt der Verehrung Friedrich II., Königs von Preufsen. Jeder ist aber jetzt im stande in seinem Studierzimmer sich ein Bild von des Königs Musikmacherei zu bilden. Jetzt ist es erklärlich, wie Quantz, der strebsame Jünger der Kunst, dessen op. 1 und 2 so vielversprechend waren, im Dienste des Königs erschlaffte und verknöcherte. Wer Tag für Tag gezwungen ist mit seiner Kunst Hofdienste zu leisten, über eine gewisse Grenze nicht hinweggehen darf, dabei ein gutes Einkommen und bequemes Leben hat, dem schläft der Pegasus sehr bald ein. Friedrich des Grofsen Erfindungskraft bleibt nur wenig hinter denen seiner Zeitgenossen zurück, denn man begnügte sich in der Schaffenszeit Friedrich's mit

den kleinsten Motivchen, setzte aber der Oberstimme einen kontrapunktisch gearbeiteten Bass entgegen, welcher der Komposition erst Leben einhauchte und zum Kunstwerke gestalten konnte. Dies ist der Punkt, woran Friedrich's Kompositionen strauchelten. Die Oberstimme machten viele seiner Zeit nicht besser, aber an der Erfindung eines kräftigen gegenarbeitenden Basses fehlte es und das drückt seinen Werken den Stempel des Dilettantenhaften auf. Von den 25 Sonaten — und der Herausgeber hat sicherlich die besten ausgesucht — genügt nur ein einziger Satz den mäfsigsten Ansprüchen und das ist in Sonate 3 der 3. Satz Seite 20. Wie ernst es aber König Friedrich als Kronprinz mit seinen Musikstudien nahm, erkennt man an der festen und sicheren Form, die er seinen Sätzen zu geben weifs und die sich genau der von Quantz benützten Sonatenform anschliefsen (siehe M. f. M. 20, 166). Es herrscht darin ein Fluss und eine Sicherheit, die in Erstaunen setzen und den Dilettanten nirgends verraten. Ebenso sicher sind seine Konzerte in der Form, die sich in der von Vivaldi begründeten bewegen und die auch Quantz benützte. Jedem Historiker wird die Ausgabe eine Quelle der Belehrung sein und manche Erscheinung am Berliner Hofe erklären. Die Ausstattung der Ausgabe ist eine ganz vorzügliche.

* *Stiehl, Carl:* Zur Geschichte der Konzertmusik in Lübeck bis zum Jahre 1850, in „Lübeckische Blätter", 1889, No. 50—54. Eine auf Quellenstudien begründete sehr eingehende Arbeit.

* *Kade, Reinhard*: Der Dresdener Kapellmeister Rogier Michael c. 1550 bis 1619. Unbekanntes Aktenmaterial über ihn aus dem Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv. Vierteljahrsschrift 1889, p. 272. Eine für den Historiker sehr wertvolle Veröffentlichung.

* Fünfzehnter Jahresbericht der K. Musikschule in München. Schuljahr 1888/89. Die Programme der Übungs-Abende in Kammermusik, Orchester- und Chor-Werken legen das beste Zeugnis von der vielseitigen und allseitigen Bildung der Schüler ab; da sind die Meister des 16. Jahrhunderts bis zur Neuzeit zu finden. Wir empfehlen der Direktion hierbei die französische Kammermusik des 18. Jahrhunderts, die manches interessante und belehrende Werk enthält.

* Hedomataria bedeutet das Amt eines Domvikars wie Herr Dr. Emil Vogel der Redaktion mitteilt. Hedomatario ist falsche Schreibweise für Heddomadario; dieses ist die jüngere Form von Hehdomadario, heute Ebdomadario oder Eddomadario, und kommt von Ebdomada = Settimana = Woche. Hedomatario heifst also eigentlich „Wöchner", in übertragener Bedeutung „Domvikar."

* *Richard Bertling*'s Lager, Katalog No. 9. Dresden-A., Johannesplatz 3. Enthält 235 litterarische und praktische Musikwerke aus allen Zeiten. Herr Bertling würde den Musik-Bibliographen zum Danke verpflichten, wenn er stets den Verleger bei den Werken verzeichnete.

* Gesucht wird Jahn's Mozart, erste Ausgabe in 4 Bänden, zum billigen Preise.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Bog. 5.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Der Dresdener Kapellmeister Johannes Baptista Pinellus.

Unbekanntes Aktenmaterial aus dem Kgl. Hauptstaatsarchiv zu Dresden.

Von **Reinhard Kade.**

(Schluss.)

Prag, d. 3. Juli 1581.

Römische Kais. Rudolph II. Schreiben an Churf. August zu Sachsen, 1578—1586.

Rudolph der Andere von Gottes Gnaden, Erwählter Römischer Kaiser, zn allen Zeiten Mehrer des Reichs. Hochgeborner lieber Oheim nnd Churfürst. Wiewohl wir in Zweifeln, Ew. Churf. Capellmeister Johann Baptista Pinello werde derselben ohne des wohl bevohlen sein, so haben wir doch der gnädigen Znneigung nach, die wir zu ihm, von wegen seiner nns geleisteten unterthänigen, trenen Dienste tragen, nit umgehen wollen, Ew. L. ihm Pinellum hiermit zu recommandiren, freundlich nnd gnädiglich gesinnet und begehrend, D. L. wolle ihm von solcher nnserer Befürdernng wegen umb soviel mehr zu gnedigem Bevehlich haben, und ihm derselben zn fürfallender Gelegenheit erspriesslich geniessen lassen. Das reicht nns von D. L. zn sondern angenehmen Gefallen, Der wir mit Freundschaft Gnaden und allen guten jede zeitt gantz wol zugethan sind. Gegeben auf Unserm königl. Schloss zu Prag den dritten Tag des Monats Juli anno im 81. Unsrer Reiche des Römischen u. s. w.

Juli 1581.

Römisch Kaiserl. Rudolph Schreiben an Churf. August z. Sachsen, 1578—1586. Loc. 8500.

„Pinellus berichtet vom Juli 1581“: Nach etlichen nunmehr verwichenen Monaten nach seiner Anstellung als Kapellmeister,*) dass ihm die Knaben, nachdem sie ihm erst übergeben worden sein, in der Kost zu halten und in musicalibus zu instruiren und zu erziehen, gleichwohl doch wieder genommen und ohne einige angezeigte Ursache nicht allein aus meinen Händen und übergebener Gewalt genommen, sondern ist mir auch auf Befehlich Ew. Churf. Durchlaucht sie weder mit Schlägen noch anderer Gestalt zu strafen auferlegt worden.

23. Januar 1582.

Copial 476. Abteil. II. S. 15.

Wir haben unserm Cappellmeister Johann Baptista Pinello**) vf sein fleissigs Bitten 200 Gl. sonderlich aber zu Abholung seiner Tochter aus Italia aus unser Cammer fürsetzen zu lassen bewilligt, dergestalt, dass er dieselben innerhalb dreier Jahre wieder an seiner Besoldung jedes Quartal 25 Gl. inne lassen und bezahlen soll. — Datum den 23. Januar a. 1582.

11. Jan. 1583.

Copial. 484.

An Doctor Paul Vogel: Hochgeehrter Rath, Lieber Getreuer. Auf inliegend unsers Capellmeisters***) Supplication haben wir gnädigst gewilligt und seindt zufrieden, dass man ihm die Noten und Linien, soviel er deren zu Druckung seiner Gesänge bedürfe, aus unserer Druckerey auf eine gewisse Zeit leihen möge, Bevehlen deshalben Euch hiermit gnädigst, Ihr wollet Ihme auf sein Ansuchen Gimel Bergen, den Drucker, solche Noten aussuchen, ihm dieselben hernach zurechnen und zuzählen lassen, auch aufzeichnen, was er vor Sorten zu sich genommen und ihm ein Bekenntniss darüber fertigen zu lassen, das er dieselben in bestimmter Zeit vollkommlich an der Zahl und Gewicht in unserer Druckerey wiederumb überantworten wolle. Dresden, d. 11. Januar 1583.

*) Die Anstellungsurkunde besitzen wir leider nicht. Im Hauptstaatsarchiv liegt sie nicht. Vielleicht noch im Geh. Finanzarchiv.

**) Ist der lat. Dativ.

***) Gemeint kann nur Pinellus sein.

19. Februar 1583.

Hofbuch, darinn die Sachen verzeichnet sind, so sich am Churf. Hofe zugetragen und welcher gestalt dieselben von mir Dietrich Marschall auf Heirn-Gosserstadt vorgetragen und beigeleget, a. 1582. Loc. 8684.

Zwischen Magister Georg Listhenius nnd Magister Balzer Kademann Kläger an einem und Johann Baptista Pinellum Capellmeistern Beklagten andern Theils.

Die beiden Hofpredicanten haben den 15. Februar eine Klageschrift wider obigen Capellmeister angebracht, wie dass er den Tag znvor, im Anfange der Vesper, den Cantoreyknaben Fischer auf dem Chor in der Schlosskirchen ohn einige Ursach, niedergeworffen, denselben jämmerlich geschlagen, auf ihn wie auf einen Hund mit Füssen getreten, auch endlichen den Dolch gezückt und also ein jämmerlich Zetergeschrey in der Kirchen angerichtet. Zudem halte er mit den Cantoribus in der Kirchen keinen Frieden, sondern ein stetes Gebeiss und treibe nnter ihren Predigten allerley Gelächter und Muthwillen, verspotte nnd betrübe sie in ihrem Ambt etc. Derowegen bäten, gemelten Capellmeister zu untersagen, das er sich solchen ergerlichen Muthwillens, Verspottens und Verlachens hinfüro enthalten wolle. — Hierauf ich [nämlich der Hofhausmarschall] die Partheien gegen einander zu verhören den 19. dieses in der Hofstuben allhier vorgenommen, bei welchem Verhör gewesen ist: Hanns von Kytscher, Hansmarschall Dr. Martinns Mirns, Magister Georg Listhenius, Magister Balzer Kademann, und hat Fischer, der Kantoreiknabe, seine Klage mündlich, wie folgt, eingebracht: Nemblichen: Er habe den 14. dieses zur Vesper aufgewartet und aufgesucht, was er schlagen wollen. Da habe ihn der Capellmeister zu sich ins Chor fordern lassen, ihn greulich gescholten und ausgemacht, einen Schelmen, einen Dieb, Juden und Hund geheissen und gesagt, er wolle einen Strick kaufen nnd ihn selbst henken, ferner ihn überseit geführt, zu Boden geworfen, übel geschlagen, auch letzlichen den Dolch gezückt; da er dann derhalben erschrocken, angefangen jämmerlich zn schreien. Solches alles wolle er mit der ganzen Cantorey beweisen, zndem habe er ihn heute nach gehaltener Vesper, wie hie bevor geschehen; das hetten die Trabanten uff der Wachen gehört.

Darauf der Capellmeister folgende seine Gegenantwort gethan, und sagt: Fischer sei der grösste Schelm, der uf der Welt gelebet, er verführe ihm die andern Knaben, halte sie zn aller Schelmerei nnd Buberei und wenn er ihn darumb strafet, so verlache er ihn und spotte seiner. Sonderlichen habe er stets mit den andern Knaben ein

gross Gewäsch, beides in den Kirchen und uff der Gassen, gestehe, dass er ihm eine Maultasche gegeben, dass er ihn aber zu Boden geworfen und den Dolch gezückt haben solle, das gestehet er nicht ein.

Damit man aber zum Grunde der Wahrheit kommen mögen, hat man den Calcanten, welchen Fischer zum Zeugen vorgestellet, examinirt. Der saget: Er habe wohl gesehen, dass der Capellmeister den Knaben hinter ein Ohr geschlagen, darüber er in einen Winkel gelaufen, und sei ihm der Capellmeister gefolget und den Knaben geschlagen, das er zu Boden sinken wollen, hätte aber keinen Dolch zücken sehen.

Dem ist, wie folget, zum Abschiede gegeben worden. Erstlichen habe ich den Knaben im Ernst eingebunden, weil aus diesem Verhör befunden, und man das auch zuvor bericht, dass er alles Muthwillens voll ist, soll er fürder fromm, dem Capellmeister und denen so er untergeben billigen Gehorsam leisten und da ferner dergl. Klage kommen würde, solle das Alte mit dem neuen gedacht werden. Dem Capellmeister ist gleichfalls eingebunden und auferlegt, dass er sich solchen ärgerlichen Benehmens hinfort enthalten, das Gewäsch unter den Predigten abstellen, solches auch bei den andern in der Capelle abschaffen soll.

Solches hat er zu halten mit handgebenden Treuen zu halten angelobet. Dasjenige so er beiden Herren Listhenio und Kademann zuwider gethan, ihnen um Gottes willen abgebeten. Es ist ihm auch untersaget, wann sich dieser oder andere Knaben so in der Kapellen sich ungebührlich verhielten, so soll er sie mit Bescheidenheit straffen oder dem Inspectori Doctor Miro anzeigen.

Signatum, Dresden den 19. Februar 1583.

26. April 1583.
Copial. 484.

An Cammermeister. Wir haben uff inliegend unsers Capellmeisters Johann Baptista Pinelli unterthänigst Suppliciren gnädigst gewilligt ihm die vorgesetzten 200 Gl. noch ein Jahrlang gnädigst stunden zu lassen. Bevehlen derohalben . . . .

Dresden d. 26. April a. 1583.

13. Juni 1583.
Copial. 484.

Der Churfürst zu Sachsen, unser gnädigster Herr, hat Seiner Churf. Gn. Capellmeister Joannes Baptista Pinellus, welcher Sr. Churf. Gn. etliche teutzsche Magnificat dedicirt, 20 Gl. zu gnä-

digster Verehrung bewilligt. Derhalben würdet Sr. Churf. Gn. Cammermeister ihm dieselben zu entrichten wissen, dieselben ihm in Rechnung passiren, und geschieht daran Sr. Churf. Gn. Meinung. Datum d. 13. Juni 1583.

W e r k e.

1582. Sei Messe, a 4 voci. Dresda, fol.
1583. Magnificat omnitonum. Dresdae. 1583. fol.
1583. Teutsch Magnificat mit 4—5 Stimmen durch Pinellum Churf. Saechs. Capell-Mstr. Dresden 1583. (Cassel, Bibliothek.)
1584. Madrigali a piu voci. Dresda. 1584. fol.
1584. Neue kurzweilige deutsche Liedlein mit 5 Stimmen, aus welscher Sprache verdeutscht, welche nach Neapolitanischer Art zu singen und auf Instrumenten zu gebrauchen. Dresden. 1584. 4⁰.
1584. Cantiones octo, decem et plurium vocum. Dresdae. 1584. fol.
1585. Libro primo de Napolitane, a 5 voci. Dresda. 1585. 4⁰.
1588. Mutetta Quinque vocum a Joanne Baptista Pinello Italo, Nobilique Genuensi S. C. M. Musico composita, (Discantus) Impressa a Pragae Per Georgium Nigrinum. Anno 1588. (D. A. T. B. V. Berliner Bibliothek.)

[Die Vorrede an Popellius Freigraf in Lobkowitz lautet in Übersetzung:

Wie ich schwankte, wem ich vorzüglich diese Motetten, die ich neulich um der Mufse zu pflegen und der Erholung wegen komponierte, dedicieren sollte, kam mir unter den andern Deine Durchlaucht in Sinn, der ich schon längst all mein Sein, Leben, Glück und Leben völlig gewidmet habe. So hielt ich es für angemessen Dir auch diese kleinen Früchte meines Geistes darzubringen, nicht weil ich das Werk eines solchen Mannes für würdig hielt, sondern damit du meines Sinnes Ergebenheit gegen Dich erkennest, indem ich nicht im geringsten zweifelte, Deine Durchlaucht würden dies Zeichen meiner Unterwürfigkeit mit der ihr eigenen Huld entgegennehmen. So bringe ich denn dir dem allertüchtigsten und gnädigsten Schützer und einzigem Maecen dies Werkchen dar und empfehle es, wie es auch sei, deiner Rücksicht mit der Bitte, du mögest darüber deine Hand ausstrecken und mehr die Gesinnung als das Geschenk wägen, nach der Sitte des Artaxerxes, des Perserkönigs, der von einem armen Teufel einen prachtvollen Apfel geschenkt erhielt und mit Eidschwur versicherte, er werde ihn höher schätzen als wenn er ihm eine ganze Stadt gegeben hätte. So will ich nicht ruhen deiner hohen Gesinnung, will's Gott, noch gröfsere und süfsere Dinge vorzulegen. Lebe wohl.]

doppelnden Trompete.“ Eine solche Darstellung kann nicht als bare Münze genommen werden; der Gegenstand rechtfertigt wohl eine nähere kritische Untersuchung. Zu dieser ergeben sich mehrere Fragen, die zu erörtern sind, bevor man sich ein Urteil über die Auffassung von Ambros bilden kann. Es wären diese Fragen: 1. *Was bedeutet Treble?* 2. *Welche Rolle kann es, als Instrument genommen, in der Kirchenmusik der fraglichen Periode gespielt haben?*

Ambros beantwortet die erste Frage durch die Anmerkung: „Carpentier meint, sie (die angebliche Trompete Treble) sei ein Instrument mit dreifacher Röhre und schon bei den alten Galliern in Gebrauch gewesen.“ Über die Bedeutung von Treble im Sinne eines Instrumentes habe ich vergeblich die mir zu Gebote stehende Literatur durchforscht. Ebenso vergeblich habe ich mich nach Carpentier umgesehen, den Ambros hier, leider ohne jegliche nähere Angabe, als Gewährsmann citiert hat. Prüft man die gegebene Auskunft objektiv, so bleibt es allerdings ziemlich unbedenklich, zu glauben, dass *Treble* in jener Zeit in Frankreich eine *Trompete* bezeichnet hat. Was aber das angeblich dreifache Rohr des Instrumentes betrifft, so liegt die akustische Unmöglichkeit vor, dass ein Spieler ein Instrument mit dreifachem Rohr intonieren kann, denn die schwingende Luftsäule eines offenen Rohrs teilt sich eben nur unter der Voraussetzung in die dem gewünschten Ton entsprechenden Abschnitte, dass der den Anstofs gebende schwingende Körper (Blatt oder Lippen) gerade im richtigen Tempo oder Verhältnis vibriert, dieses kann natürlich nur auf einen Ton gerichtet sein (ebenso wie beim Sänger, bezw. beim Sprecher auf ein Wort), mehr als ein Rohr kann also nicht zugleich von einem Bläser zum Ertönen gebracht werden. Das Anblasen eines dreiröhrigen Instrumentes ist akustisch unmöglich, an eine Absperrung der einzelnen Röhren durch Ventile oder einen ähnlichen Mechanismus, also ein kompliziertes Tonwerkzeug im Sinne unsrer Zeit ist für jene Periode gar nicht zu denken und auch keine Spur einer derartigen Einrichtung von Blasinstrumenten aus alten Tagen überliefert. Es bleibt daher nichts übrig, als „dreifaches Rohr“ für eine ungenaue Ausdrucksweise anstatt dreifach gebogenes, dreifach gewundenes Rohr zu nehmen. Gehen wir also zu, dass das Treble eine Trompete gewesen sei, so war es eine Trompete, wie jede andere, denn die Windungen des Rohrs sind akustisch ohne Einflufs, weil die Luftsäule nach allen Seiten gleich elastisch ist und sich im gewundenen Rohre ganz ebenso teilt, wie im geraden. Dergleichen Instrumente haben die Gallier, wie die Griechen, Römer und alle alten

gebräuchlichen Kriegsinstrumente und die Art und Gelegenheit ihrer Anwendung. Jedoch wissen weder Villehardonin, Joinville, noch späterhin Commines und Froissart etwas von einer Trompete oder einem ähnlichen Instrumente Treble zu melden. Das Resultat ist bei Kastner zusammengefasst in der Stelle: „Les différentes sortes de trompettes se trouvent souvent désignées, dans les vieux chroniceurs et romanciers, qui ont écrit en français, sous les noms de tubes, trompes, trompettes, cors, cornets, buisines, buccines, clarins, claronceaux.“ H. Lavoix fils in seiner auch bezüglich der Blasinstrumente recht eingehenden Histoire de l'Instrumentation (Paris 1878) erwähnt nichts von einem Instrumente treble. Wenn man an das „dreiröhrige“ Rohr des angeblichen Tonwerkzeuges denkt, kann man leicht auf die Vermutung geraten, es handle sich vielleicht hier um eine Art Posaune, zumal deren vollständige Tonreihe ja wirklich die Unterstützung oder selbständige Ausführung eines Gesanges zulassen würde.

Bei näherer Erwägung drängt sich indessen eine Reihe von Gründen gegen diese Vermutung auf. Die in Frankreich und anderswo gebräuchlichen Namen für die Posaune sind erstens *estive* (estive mesnable), zweitens *buisine* oder *buccine*, drittens *saquebute*, der in früheren Zeiten gangbarste, endlich der erst in neueren Zeiten allgemein gewordene Name *trombone*. Unter der Bezeichnung *estive* (auch mit dem Zusatz *mesnable*) erscheint das Instrument in der älteren Epoche der ménétriers oder jongleurs. (So auch in dem oben angeführten Reime bei Fétis.) Etymologisch lässt sich das Wort allenfalls von dem Zeitwort *estiver* herleiten, welches in der Bedeutung von zusammenpressen, zusammenschrauben von Waren vorkommt, also auf die in einander gepressten Röhren der Posaune wohl hätte Anwendung finden können. Der Zusatz *mesnable* (menable von mener) in der Bedeutung von verstellbar, beweglich, ausziehbar, setzt den Charakter des Instruments außer Zweifel. Aus *buisine*, *buccine*, offenbar von dem lateinischen buccina herkommend, hat sich unzweifelhaft das deutsche *Posaune* entwickelt, doch ist es sehr streitig, ob in älterer Zeit das Wort *buisine* gerade eine Posaune bezeichnet habe, weil sich das Wesen dieser, der Auszug des Rohrs erst für eine viel spätere Periode, mindestens nicht vor dem 15. Jahrhundert sicher nachweisen lässt. Der Ausdruck *saquebute* für die Posaune war in Frankreich und England im 16. Jahrhundert der allgemein übliche und herrschte auch noch im 17. Jahrhundert, wie die Stelle bei P[illegible]-Mersenne (Harmonicorum libri XII. Propos. XXI.) zeigt: „harm[illegible] tubae tractilis, quam Galli Saquebute vocant, figuram, partes et [illegible] der

explicare et artem ea canendi tradere etc." Die Ableitnng von *sambuca*, welches Wort in der Bedeutung einer ganzen Anzahl von Instrumenten sehr verschiedenen Charakters vorkommt, ist immerhin plausibel, obwohl die beiden Stammworte, aus denen saquebute gebildet ist, oder gebildet zu sein scheint, die Zeitworte *saquer* und *buter*, beide durch ihre Bedeutung: nach aufsen stofsen, in Bewegung setzen, anf den Vorgang beim Spiel des Instruments hinzuweisen scheinen. Der Name *treble*, angenommen, dass er von triplus herkommt, auf die Posanne angewendet, giebt nun aber gar keinen Sinn, da hier das Ineinanderschieben zweier Röhren charakteristisch ist und eine Dreiteilung des Rohrs sich in keiner Weise bemerklich macht. Zudem kommt, dass wir ans der Zeit der Kreuzzüge nichts von der Posanne kennen, als ihren Namen, der neben anderen Blasinstrumenten erscheint. Der vielsagende Zusatz *menable* neben *estive* rechtfertigt an sich nicht einen Schluss auf die Technik des Instrumentes und seine erst in viel späterer Zeit nachznweisende Leistungsfähigkeit ist auch nur vereinzelt, nnd wenn in den Werken der mittelhochdentschen Literatur von *trumbin*, *horn*, *herehorn*, *businen*, *pusûnen* u. s. w. gesprochen wird, so kann man sich bei der nngenauen Terminologie nnd der Simplicität der Tonwerkzenge der damaligen Zeit gar nicht daranf verlassen, dass es sich nm streng gesonderte Formen handelt, am wenigsten aber darauf, dass die Posaune damals das war, was wir heute darunter verstehen. Der Kuriosität wegen sei hier anf die Abbildung aufmerksam gemacht, welche der grofse Katalog der Musik-Instrumente im Londoner Süd-Kensington-Mnseum (S. 107) enthält nnd die als *Sackbut* des 9. Jahrhunderts nnd einem Boulogner Mannskript entnommen, bezeichnet ist. Dieses fragwürdige Instrument sieht allerdings ziemlich genau einer Posanne, jedoch einer solchen nach Abnahme des oberen Stückes mit dem Schallbecher gleich, würde also, wenn es wirklich eine Posaune in unserem Sinne vorstellte, absolut klanglos sein; aus solchen und ähnlichen alten Bildern lässt sich nichts musikhistorisch Sicheres feststellen. Posaunen in nnserem Sinne lassen sich erst aus den jeden Zweifel ausschliefsenden Darstellungen bei *Virdung* in der Musica getutscht feststellen und gleichzeitig aus vielen anderen Quellen. Das Holzschnittwerk: Triumph Kaiser Maximilian's I. (nach des Kaisers eignen Angaben von seinem Hofkaplan Marx Treitzsaurwein abgefasst) bringt nnter den Darstellungen der vielen im kaiserlichen Solde stehenden Musikanten mit ihren namhaft gemachten Führern ein Ochsenfuhrwerk, auf dem neben Sängern ein Zinkenist und ein Posannist musizieren mit der Erläuterung:

„Musica Cantorey. Item herr *Jorg Slakony* (Bischof zu Wien) solle Kapellmeister seyn. Item unter den Posaunen solle der *Stewdl* maister sein, unter den Zinken der *Augustin*", ferner einen von Ochsen gezogenen Wagen, besetzt mit einem Posaunisten, zwei Krummhorn- und zwei Schalmeibläsern und der Erläuterung: „Und der *Neyschl* sulle Maister (Pusannenmaister) sein."

Der soeben genannte *Neyschl*, auch *Neuschel* geschrieben, war der erste Posaunenmacher und Posannenbläser seiner Zeit und es teilt von ihm Johann Neudörfer, Schreib- und Rechenmeister zu Nürnberg, in seinen „Nachrichten von Künstlern und Workleuten" daselbst aus dem Jahre 1547 (nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden nach den Handschriften und mit Anmerkungen herausgegeben von Dr. G. W. K. Lochner, Wien 1875, bei Braumüller) folgendes mit: „*Hanns Neuschel*, Posaunenmaister und Stadt-Trommeter. Was Zier und Lobs in dieser Stadt, auch Ruhms in allen Städten, darin man die musikalischen Instrumente braucht, dieser Neuschel hat, auch was man seiner Arbeit mit Posaunenmachen in mancher Stadt hat, das wissen alle die so in königlichen und fürstlichen Höfen mit Posannen umgehen, dann er nicht allein dieselben zum besten zu machen geübt, sondern auch dieselben zu blasen, zu dämpfen und zu stimmen, auch mit aller Lieblichkeit ins Gesäng zu richten, künstlich gewest ist. Papst Leo, dem er silberne Posaunen gemacht hat, liefs ihm seiner Kunst halb gen Rom fordern und höret ihn gern, ward auch von Walhen (Wälschen) hochgelobt, und von ermeltem Pabst mit einem goldnen Stück und gnädigster Bezahlung wiederum gen Nürnberg abgefertigt. Ist im Sterben, ao. 1533 mit noch zweien Toten Bahren und 12 Kerzen auf S. Rochus Kirchhof zu Grabe getragen worden." Es zeichneten sich in dieser Kunst zwei *Neuschel*, Vater und Sohn, beide mit Vornamen *Hanns* geheifsen, aus, über welche die urkundlichen Aufzeichnungen 1486 beginnen. Man scheint anzunehmen, dass man diesen Meistern und vielleicht anderen ihnen voraufgegangenen in Nürnberg die technische Ausbildung der Posaune zu verdanken habe, welche es später diesem Instrumente gestattete, in der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts eine so grofse Rolle zu spielen.

Aufser den *Neuschel*'s hat in Nürnberg auch um jene Zeit „*Sigmund Schnitzer*, Pfeifenmacher und Stadtpfeifer" (starb 5. Dez. 1578) in Behandlung der Posanne sich hervorgethan. Neudörfer meldet über ihn: „Als meine Herren, ein erbarer Rath, ein ansehnliche Anzahl Pfeifer und Posaunen für und für pflegen zu halten, ist dieser Schnitzer nicht allein auf flötischen Pfeifen, sondern auch auf der

Zwerchpfeifen und Posaunen künstlich, aber über das alles ist im Pfeifenmachen dieser Zeit meines Wissens Niemand über ihm, sonderlich aber in grofsen übermäfsigen Pfeifen, rein zu drehen, dieselben zu stimmen und sonderlich mit Instrumenten ihrer Höhe halb zu blasen, sehr künstlich, wie dann zu Rom, und allenthalben in Italien, auch Frankreich und hie auf dem Rathhaus seine Arbeit genugsame Beweisung geben." Für das dreizehnte Jahrhundert ist nicht im entferntesten an das Vorhandensein einer Posaune zu denken, welche im stande sei, einem Gesange zu folgen oder dessen Stimmführung zu übernehmen und mit der Orgel einzustimmen; das Instrument war damals bestenfalls eine Trompete mit einem kurzen, gewiss sehr schwer beweglichen Auszuge, die aufser ihren Naturtönen noch einige unterhalb derselben gelegene Intervalle geben konnte. Nach allen Vermutungen wird man immer wieder zu der plausibelsten zurückkehren, dass das *Treble* die gewöhnliche *Trompete* war, für die ausnahmsweise dieser seltene, von ihrer dreifach gebogenen Form herrührende Name gebraucht wurde. Diese in dem Artikel „Die Einführung des Horns in die Musik" beschriebene Form, von *Virdung* „Thurner-Horn" genannt, ist durch das Ungeschick der alten Herstellung bedingt, die es noch nicht dazu gebracht hatte, die Abteilungen des Rohrs bei der Biegung in Verbindung zu setzen und zu einem festgefügten Ganzen zu vereinigen, sondern sich begnügte, das Rohr schlangenartig in 3 Krümmungen auseinander zu zerren. Eine bemerkenswerte Stütze findet meine Ansicht durch die wundervollen, höchst sorgfältigen Miniaturmalereien in dem auf der Breslauer Stadtbibliothek befindlichen handschriftlichen Pracht-Exemplar der Chronices de France Dangleterre Descoce Despaigne de Bretaigne de Gascogne de Flandres et lieux circonvoisins, von *Jehan Froissart* (1337 bis 1411), mit Miniaturen von *David Aubert*, geschrieben im Auftrage des Anton Bastard von Burgund, Grafen de la Roche en Ardennes (1421—1504). Die Entstehung der Handschrift fällt in die Jahre 1468 und 1469, sie gehörte einmal der prachtvollen burgundischen Bibliothek an. Unter den zahlreichen Musik-Miniaturen kommen nur zwei Formen von Trompeten vor, eine grade und jene dreigebogene, aufserdem finden sich noch Abbildungen von Positiv-Orgeln, Bauernleier, Harfe, Laute, Viola, Sackpfeife und Schalmei.

Ich kann mich nun der Erörterung der zweiten oben aufgeworfenen Frage: Welche Rolle kann die Trompete in der Kirchenmusik des 13. Jahrhunderts in Frankreich gespielt haben? zuwenden. Dass sie ihrer Tonarmut wegen eine Gesangstimme nicht wiedergeben konnte,

ist schon oben erwähnt, aber auch aus anderen Gründen musste ihr dies unmöglich sein, denn erstens waren diese Instrumente in jener Zeit gewiss sehr unrein (man muss wissen, welche Mühe es heute noch vielen Instrumentenmachern verursacht, ein Blechblasinstrument rein stimmend herzustellen) und konnten mit anderen Instrumenten, hier der Orgel, wohl kaum in Übereinstimmung gebracht werden, zweitens schliefst die Natur der Trompete, welche rasche Ermüdung der schwingenden Partie der Lippen und der mitbeteiligten Backenmuskeln bedingt, die Ausführung einer einigermafsen ausgedehnten Gesangstimme, im langsamen Tempo mit langgehaltenen Mensural-Noten vollständig aus. Wenn es nun hiernach den Anschein hat, als sei eine Mitwirkung dieses Instruments in der Kirchenmusik der älteren Zeit überhaupt nicht denkbar, so bleibt doch immer die Möglichkeit einer Beteiligung in anderer Rolle, als Fanfaren-Instrument zur Unterstützung des gottesdienstlichen Prunkes bestehen. Fasst man die Stelle: il fit chanter la messe etc. à chant et à déchant, à orgue et à treble ganz natürlich auf, so läuft sie ungefähr auf den Sinn hinaus: er liefs den Gottesdienst mit aller Art Gesang, Orgelspiel, Pauken und Trompeten celebrieren, ähnlich dem Zusatz in zu besonders feierlichen und prunkhaften Gelegenheiten komponierten kirchenmusikalischen Partituren des 17. Jahrh. „cum tubis, tympanis et tormentis", mit Trompeten, Pauken und Kanonendonner. Ludwig der Heilige von Frankreich war kirchlich gesinnt und zugleich prunkliebend, er hielt einen grofsen Apparat von Sängern, Musikanten, Trompetern u. s. w. und glaubte durch Entfaltung desselben im Gottesdienste ein Gott wohlgefälliges Werk zu verrichten. Er zog also den ritterlichen Pomp der Trompeter mit zur Messe heran, nicht im Sinne einer musikalischen Mitwirkung, sondern zur Ausführung von Fanfaren und Intraden bei besonders feierlichen Momenten, eine Sitte übrigens, die sich in der katholischen Kirche hier und da bis heute erhalten hat. Damals war sie jedenfalls etwas ganz Ungewöhnliches, und deswegen nahm der Chronist Veranlassung, sie besonders namhaft zu machen. Louis IX. nahm seinen musikalischen Hofstaat sogar auf seine Kreuzzüge mit und als er sich zum Zwecke eines solchen 1248 in Aigues-Mortes einschiffte erzählt Joinville: quand les clercs et les trouvères furent entrés dans la nef, le maître nautonier leur cria: Chantez, de par Dieu! et ils entonnèrent tous à une voix: Veni Creator spiritus." Wenn es sich um eine instrumentale Begleitung der Gesangstimmen in der kirchlichen Musik gehandelt hätte, so wären in jener Zeit andere Instrumente dazu viel geeigneter gewesen, als die ganz primitive Trompete.

In derselben Weise wie Ambros, irrt v. Rettberg in seiner oben namhaft gemachten Abhandlung, wenn er meint, man habe sich zur Zeit der Karolinger in der Kirchenmusik namentlich der Tuba bedient, vermutlich jenes langen und geraden Horns (? Trompete), in dessen Klang der Chorgesang einstimmte, mox tuba Theutonis clare dat rite boatum, quam sequitur clerus protinus atque chori (E. Nig. 4, 435).“ Bald giebt schmetternd heraus Theuto's Trompete ihr Brüllen, ihr folgt nach der Gesang, Priester- und weltlicher Chor. Die Qualität des Instruments ist durch den Ausdruck *boatus*, Ochsengebrüll, genugsam geschildert, es scheint nach dem citierten Distichon das Zeichen zum Beginne des Gesanges gegeben zu haben, vielleicht auch die Tonhöhe markiert zu haben. Eine musikalische Verwendung der Trompete ist (vergl. auch v. Wasielewski, Gesch. d. Instrumentalmusik im 16. Jahrh.) vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht anzunehmen, am allerwenigsten in der Kirchenmusik. Bei der Volksmusik, in den Händen der Spielleute mag sie allerdings immer im Gebrauch gewesen sein. Bemerkenswert sind die Stellen im Syntagma des Praetorius, betreffend deutsche und lateinische Cantiones „doselbsten man ad placitum die Trommeter und Heerpauken in denen Kirchen, da es zu verantworten, darzu adhibiren und gebrauchen kann“, ferner die Stelle von der Aufstellung der Trompeter „an einem sonderen Ort nahe bey der Kirchen, damit, wenn sie in der Kirchen stehen, der starke Schall und Hall der Trommeten die ganze Musik nicht uberschreye und ubertäube.“ Diese Ausdrucksweise lässt wohl vermuten, dass es sich um einen neuen, noch mit allen möglichen Einschränkungen umgebenen Brauch gehandelt habe.

Instrumentalmusik ist wohl im Mittelalter vielfach in die Kirchen eingedrungen, aber nicht als Bestandteil des Gottesdienstes, sondern misbräuchlich im Gefolge von Darstellungen der Mysterien, Passionen, geistlichen Spiele oder zur Ausschmückung besonderer festlicher Gelegenheiten. Jedenfalls haben sich die geistlichen Behörden energisch gegen die Einbürgerung dieses Brauches aufgelehnt; schon aus dem Grunde, weil die Instrumentalmusik fast ganz in den Händen der wegen ihrer Lebensweise und ihres Gewerbes als bescholten geltenden Spielleute lag, denen man gewiss die Ausübung ihrer Kunst in den Kirchen nur sehr ausnahmsweise erlaubte. (Es ist hier an die bekannte Mitteilung des Engelbert von Admont bei Gerbert Script. III. zu erinnern, dass im 13. Jahrh. die Instrumente mit Ausnahme der Orgel „propter abusum histrionum“ aus den Kirchen verbannt worden seien.) Die Gepflogenheit des Königs *Ludwig*, die Trompeten zur

Verzierung des Gottesdienstes anzuwenden, blieb gewiss nicht vereinzelt, kann aber schon aus dem Grunde nicht sehr häufig geworden sein, weil das Spiel der Feldtrompeten und Heerpauken Jahrhunderte hindurch und bis in das 18. Jahrh. hinein, ehedem auf Grund uralten Herkommens, später im deutschen Reiche auf Grund immer erneuerter, jenes Herkommen bestätigender kaiserlicher Privilegien der Ritterschaft und dem Adel als Vorrecht überlassen war. Und in dem Sinne eines solchen scheint mir auch nur die Nachricht in den Annales de Louis IX. aufzufassen, welche bei Ambros zu der Annahme einer instrumentalen Kirchenmusik im 13. Jahrh. geführt hat.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

11. W. A. Mozart, von Otto Jahn. Dritte Auflage. Bearbeitet und ergänzt von Herm. Deiters. In zwei Theilen. Erster Theil: Mit drei Bildnissen und vier Facsimiles. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 1889. gr. 8⁰. XLIV und 853 Seiten nebst den angezeigten Beilagen.

Die 3. Auflage dieses wahrhaft klassischen Werkes schliefst sich der zweiten vom Jahre 1867, die bereits eine Umarbeitung der vierbändigen ersten Auflage ist und von Jahn selbst herrührt, eng an. Sie unterscheidet sich von der ersten Auflage durch eine gedrängte Zusammenziehung des Materials und war besonders auf ein gröfseres Pnblikum berechnet, welches sich mit den weitläuftigen historischen Darstellungen der Zeit und Zeitgenossen Mozart's der ersten Ansgabe nicht befreunden wollte. Sie gewann aber anfser der gedrängteren Darstellung nicht nur an Quellen-Material, sondern ganz besonders an innerer Einheit und schönerer Form. Der Erfolg hat sich demnach auch bewährt und die zweite Anflage ist schon seit einiger Zeit vergriffen. Herr *Deiters* hat sich der durch die neueren Quellenforschnngen ergebenen Ergänzungen nnd Berichtigungen bedingte Umarbeitung mit freudiger Hingebung gewidmet. Wenn anch die Darstellung Jahn's im grofsen und ganzen geblieben ist, so hat die Bearbeitnng dennoch an Fluss und innerem Zusammenhange sehr gewonnen und ist nicht nur als biographisches Werk von hohem Wert, sondern überhanpt eine Perle unserer Literatur.

12. Johannes Zahn: Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt von . . . Erster Band. (Zweizeilige bis fünfzeilige Melodien.) Gütersloh. Druck und Verlag von C. Bertelsmann. 1889. gr. 8⁰. 552 Seiten mit 2047 Melodien.

Ein wahrhaft monumentales Werk, wie es eben deutscher Fleifs, dentsche Ansdauer und Willensstärke erzeugen kann. Das Vorwort giebt in ge-

drängter Form den Plan des Werkes an. Der Herr Verfasser sagt: Die Kirchenliederdichtung, wie sie sich in der evangelischen Kirche Deutschlands entwickelt hat, ist sowohl in ihrer Bedeutung für die deutsche National-Literatur, als auch bezüglich ihres Wertes für das religiöse Leben der evangelischen Christen allgemein gewürdigt, und darum hat auch die Entwickelung derselben in weiteren Kreisen Interesse erregt und zu Nachforschungen, sowie zu historischer Darstellung Anregung gegeben. Weniger ist bis jetzt in Bezug auf die Melodieen der deutschen Kirchenlieder geschehen. Vor allem fehlt es noch an dem Nachweise, wie dieselben ursprünglich gelautet, für welche Lieder sie erfunden, wo und wie lange sie in Gebrauch gewesen sind. Auch sind über die Erfinder der Melodieen und über die Zeit ihrer Entstehung viele irrige Angaben im Umlauf. Weiterhin teilt er den Plan mit, was in seinem Werke enthalten sein soll: 1. Sämtliche Melodieen der deutschen evangelischen Kirche, von 1523 an bis zur neuesten Zeit, sowohl die aus früheren Jahrhunderten überkommenen oder aus anderen Kirchen entlehnten, als auch die in derselben neu entstandenen und zwar in genauer Notierung ihrer ursprünglichen Form, bezüglich ihres melodischen Ganges und ihres Rhythmus, und mit untergelegter erster Strophe des Liedes. 2. Die Angabe ihrer frühesten bis jetzt bekannten gedruckten oder geschriebenen Quelle. 3. Die Namen der Erfinder der Melodieen, soweit sie mit Gewissheit oder mit Wahrscheinlichkeit als solche bezeichnet werden können. 4. Die Notierung wesentlicher Varianten, die sich im Laufe der Zeit geltend gemacht haben. 5. Die Angabe derjenigen Bücher, durch welche die Melodieen auf längere oder kürzere Zeit bekannt geworden sind. 6. Ein chronologisches Verzeichnis aller von mir benützten Gesang-, Melodieen- und Choralbücher und anderer Schriften, in welchen die mitgeteilten Melodieen aufgezeichnet sind, mit Angabe der öffentlichen oder Privatbibliotheken, in denen sich diese Bücher befinden, und derjenigen Melodieen, welche in denselben erstmals vorkommen. Die Reihenfolge der Melodieen ist nach dem Versmafs der Liedertexte eingerichtet. Hoffentlich giebt aber der Herr Verfasser am Ende ein alphabetisches Verzeichnis der Liedertexte, denn wer die erste Text-Strophe nicht auswendig weifs, der soll wohl schwerlich das betreffende Lied finden. Die Melodieen sind in der verkleinerten Notengattung: halbe, Viertel- und Achtelnoten ohne Taktstriche wiedergegeben, ein Verfahren, welches das allein richtige ist. Für den Hymnologen und für jeden, der für das geistliche Lied Interesse hat, ist die Sammlung von unberechenbarem Wert, und bei der Sorgfalt, mit welcher der Verfasser auch die kleinste Abweichung notiert, ersetzt es die Quellenwerke in einem bisher noch nicht erreichten Grade.

Das Werk erscheint in Lieferungen zu je 5 Bogen zum Preise von 2 M. Bis jetzt sind 11 Lieferungen erschienen. Lieferung 1—7 bilden den 1. Band. Die Vollendung desselben verspricht der Herr Verleger im Jahre 1892. Die Zeitfolge der Lieferungsendungen ist bisher streng inne gehalten und steht zu erwarten, dass derselbe sein Wort hält, denn das Manuskript liegt druckfertig vor.

---

13. **Oswald Koller**: Klopstockstudien. 1. Klopstock als musikalischer Aesthetiker. 2. Klopstock's Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern. Von . . . (Sonderabdruck aus dem Jahresbericht der Landes-Ober-Realschule in Kremsier 1889). Selbstverlag. Druck von G. Gusek in Kremsier. gr. 8⁰. 55 Seiten.

Klopstock, der Beförderer des Wohllautes in der deutschen Sprache, dessen Verse schon an und für sich wie Musik klingen, stand dennoch der Musik selbst sehr fern, nicht nur der Musikausübung selbst, sondern auch der Musik als Kunst. Erst vom Jahre 1764 an zeigt sich bei Kl. einiges Interesse an musikalischen Dingen, schreibt der Herr Verfasser S. 23 und zwar durch den Umgang mit Gerstenberg, (Heinrich Wilhelm von G., Gerber sagt fälschlich Hans . . .) der zwar selbst nur Dilettant war, doch dabei ein feinfühliger Musiker und dessen Frau, Sophie, von nicht gewöhnlicher musikalischer Begabung war. Von hier ab beginnt für den Musikhistoriker ein noch wenig untersuchtes Gebiet, welches der Verfasser mit grofsem Fleifs und Quellenkenntnis durchforscht hat. Wir lernen hier die Leistungen von dänischen und deutschen Musikern kennen, die in Kopenhagen in der Zeit lebten und über die bisher noch wenig Quellenforschungen stattgefunden haben. Die Versuche Kl.'s, die Musik seinen Ideen gemäfs dienstbar zu machen, sind zwar sehr aufsergewöhnlich, haben aber doch der Kunst Dienste geleistet, indem sie den Deutschen auf das rhytmische Element der deutschen Sprache hinwiesen und die gedankenlose Benützung des Textes bekämpften. Gluck, ein grofser Verehrer Kl.'s, hat seine musikalische Deklamation zum Teil, wenn nicht ganz, ihm zu danken. Den Schluss bildet ein Verzeichnis von Kompositionen über Klopstock'sche Texte. Eine stattliche Reihe von 62 Werken hat der Verfasser aufgefunden, leider aber nicht in Wirklichkeit, sonst würde ein Fundort angegeben sein, sondern wohl nur aus Anzeigen und literarischen Werken. Wir empfehlen die anregende Schrift unseren Fachgenossen.

Mitteilungen.

* Rudhart in seiner Geschichte der Oper in München (Freising 1865, p. 21) teilt aus den Akten des kgl. Reichsarchivs eine Begebenheit aus dem Jahre 1564 mit, welche beweist, dass man schon 1564 Knaben kastrierte, um sie für kirchliche Musikaufführungen in Rom zu gebrauchen. 1593 gab es an der Hofkapelle in München schon einen Aufseher über die 6 kastrierten Buben, Namens Hannfs Landtschieber, der 40 fl. Gehalt und für jeden Knaben täglich 5 kr. erhielt. Von da ab finden sich in den Akten fortlaufend Kapellkastraten verzeichnet und zwar meistens deutschen Namens. Erst in späterer Zeit verdrängten die italienischen die deutschen **Kapaunen**, wie man sie in Deutschland nannte. In München traten erst 1684 vier Frauen in einer aus Venedig berufenen Gesellschaft als Bühnensängerinnen auf, bis dahin sangen nur Kastraten die Frauenrollen, die aber auch verhängnisvollerweise zu Heldenrollen verwandt wurden.

* Ungedruckte Briefe *Beethoven's* an A. Schindler. Mitgeteilt und erläutert von *Alfr. Chr. Kalischer.* Sonntags-Beilage zur Vossischen Ztg. Berlin 1889. No. 347, 359, 371 (oder No. 30—32.) Die kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt 73 Briefe, eigentlich nur Zettel, an Schindler, dessen sich B. bei allen seinen Besorgungen als Berater und Helfer bediente. Man hatte bisher geglaubt, L. Nohl hätte in seinen Briefsammlungen von 1865 und 67 diese Quelle vollständig ausgenützt. Dies hat sich bei näherer Prüfung als unrichtig herausgestellt. Auch hat Nohl ungenau und flüchtig kopiert, selbst Sätze weggelassen. Dies holt nun Herr Dr. Kalischer in obiger Veröffentlichung nach und giebt jedem Briefe, bezw. Zettel, eine nähere Erläuterung. Neues Material bieten sie nicht, dennoch sind sie von Wert, wie alles, was von Beethoven kommt uns teuer und lieb ist, auch wenn man nur den eigensinnigen Querkopf erkennt. Schindler war für ihn damals und bis zu seinem Ende sozusagen die rechte Hand; ohne Schindler ging es nicht. B. bedurfte stets jemandes, der ihm die äußerlichen Lebenssorgen und Besorgungen abnahm und er hatte das Glück, stets Einen zu finden, der sich ihm so ganz widmete und Freund wie Diener in einer Person darstellte.

* Leo Liepmannssohn, Antiquariat in Berlin W., 63 Charlottenstr. I. Katalog 78. Instrumental-Musik vorwiegend ältere, darunter viele seltene und vergriffene Werke. 646 Nrn. Eine auserlesene Sammlung Drucke und Hds. des 16.—19. Jahrh., wie man sie wohl selten vereint findet, in vorzüglicher Beschreibung. Darunter auch Erstlingsdrucke unserer Klassiker.

* *Richard Bertling.* Lager-Katalog No. 11. Dresden-A., Johannesplatz 3. Enthält 109 Autographe von Musikern in Briefen und Musikwerken älterer und neuerer Zeit, darunter Beethoven, Caldara, Gade, Mich. Haydn, J. A. Hiller, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Salieri, Schumann, R. Wagner, Weber u. a.

* *Kirchhoff & Wigand* in Leipzig, Marienstr. 19. Katalog No. 834. Enthält 1267 Nrn. historische, theoretische, ästhetische und praktische Musikwerke. Opern und Oratorien in getrenntem Verzeichnis. Darunter manches Wertvolle, auch Handschriften. Die Titelwiedergabe ist sehr anerkennenswert und erstreckt sich bis auf den Verleger. Eine Neuerung, die sehr dankenswert ist.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Bog. 6.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang. 1889.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 11.

Der Dresdener Kapellmeister Giovanni Battista Pinello.

So dankenswert die Veröffentlichungen des Herrn Reinhard Kade aus der Mappe seines Vaters Otto Kade sind — obgleich sie kein neues Moment hinzu bringen, sondern nur das Bekannte durch den Wortlaut der Aktenstücke bestätigen — so wenig zutreffend sind die einleitenden Worte, denn sie enthalten falsche und irrige Schlüsse und falsche Namenslesung. Ich lasse erst meinen Vordermann reden, Herrn Theodor Distel, der eine sehr ergrimmte Karte schrieb über die Zumutung, dass er als Archivrat nicht einmal richtig lesen können soll. Das Aktenstück, worauf sich K. junior Seite 154 Anmerkung bezieht, trägt ganz deutlich den Stadtnamen Saltza (scil. Salza) und nicht Sulza. Da auch Georg Otto selbst in seinen Drucken nur sich einen Salzenser nennt, und er das doch am besten wissen musste, denn Salza und Sulza sind zwei sehr verschiedene Städte, so wird wohl Herr K. senior falsch gelesen haben. — Ferner, wie ist es möglich, dass ein italienischer Name auf „us" endigen kann? Pinello machte es wie sein Vorgänger Scandello und verwandelte die italienische Namensendung in die damals in Deutschland gebräuchliche lateinische. Wie kann man daher die Behauptung aufstellen wollen, dass Pinellus und Pinello zwei Personen sein müssen. Wer das nicht glaubt, der braucht sich nur ein klein wenig um die Bücherkunde zu kümmern, Bibliographie genannt, und da wird er lesen: „Il

secondo libro delle Canzoni napolitane à tre voci. Di Gio. Battiſta Pinello di Ghirardi nobile Genoueſe, Cantor nel domo di Vicenza. Nuouamente da lui compoſte, & date in luce. In Vinegia, Appresso Girol. Scotto MDLXXI. 3 Stb. in kl. hoch 8⁰. Die Dedikation ist in Venedig nochmals vom Autor gezeichnet und mit dem 10. Okt. 1571 datiert. Ähnlich lautet der Titel zum „Il terzo libro delle Canzoni", gez. vom Autor in Venedig am 25. April 1572 und zum dritten Male in: „Quarto libro delle Napolitane a 3 voci. Vinegia 1575." Dedikation ohne Datum. Diese drei Werke liegen im lieben Vaterlande Sachsen (in Zwickau) leider inkomplet und das 2. Buch komplet auch noch im Conservatoire zu Paris. (Gedruckter Katalog.) Das sind die ersten Werke Pinello's. Die nächsten fallen erst in die Jahre 1583, 1584 und 1588, wo er anfänglich in Sachsen angestellt war. Ob dazwischen Werke verloren gegangen sind, oder P. nur ein zeitweiser Komponist war, ist vorläufig unbestimmbar. Wir haben also jetzt festgestellt, dass Pinellus und Pinello eine Person ist. Pinellus tritt um 1580 den sächsischen Kapellmeisterposten an (Anstellungsdekret nicht vorhanden) und verschwindet aus dem Aktenmaterial nach dem 13. Juni 1583. Das wird uns Herr Kade nicht bestreiten, da er selbst nicht mehr gefunden hat. (NB. ein Aktenstück, Loc. 8500, Bl. 165, Röm. Keyser Rudolph II. pp. 1578—86, ist ihm doch entgangen. La Mara veröffentlicht es in ihren Musikerbriefen I, 33 nebst Facsimile in halb italienischem und halb lateinischem Wortlaute.) Wir wissen aus dem Aktenmaterial, dass er von Prag aus als kaiserl. Sänger 1580 nach Dresden kam und aus *Köchel*'s ksl. Hofmusikkapelle ersehen wir unter No. 234 einen *Joh. B. Pinello (Pinollo)* am 1. Mai 1584 als Tenorist mit monatl. 15 fl. angestellt, der am 15. Juni 1587 starb. Nun folgert Herr K. aber, weil in obiger Liste *Pinello (Pinollo)* und nicht *Pinellus* steht, so muss dies eine andere Person sein. Das eingeklammerte Wort *Pinollo* bedeutet aber nur, dass die monatl. Register, worin die Zahlungen eingetragen wurden, einmal den Namen *Pinello* und dann wieder *Pinollo* aufweisen. Wer da weiſs, wie die einstigen Sekretäre in der Namenschreibung ungenau und sorglos waren, dem wird eine so geringe Abweichung kaum als beachtenswert erscheinen, denn andere Listen, wie z. B. die päpstlichen, zeigen noch ganz andere Namenverdrehungen. (Siehe Haberl: Die römische „schola cantorum", Vierteljahrsschrift III, 189.) Ferner sagt Herr K., wie kann obiger Tenorist, wenn er wirklich derselbe wie der sächsische Pinellus wäre, am 15. Juni 1587 sterben und 1588 noch ein Werk herausgeben? Zur Beantwortung beider Punkte hilft uns

wieder die Bücherkunde. Herr K. teilt selbst auf S. 161 den Titel mit, der obiges Amt am ksl. Hofe bestätigt: „Mutetta 5 vocum . . . S. C. M. Muscio composita. Pragae 1588." Dieses „S. C. M. Musico" heifst auf deutsch: Musikus Sr. Majestät des Kaisers. Wenn also Pinello Herrn Kade selbst mitteilt, dass er, nachdem er den sächsischen Hof verlassen hat, wieder in seine Stellung als ksl. Sänger eingetreten ist, so könnte es doch Herr K. glauben. Wenn nun aber Herr K. als zweiten Punkt anführt und sagt, wie kann dieser ksl. Sänger Pinello (Pinollo) 1587 sterben und 1588 noch ein Werk herausgeben, so sollte man doch meinen, dass dies auf sehr erklärliche Weise geschehen ist. P. machte das Werk druckfertig, schrieb die Dedikation, die er nicht datierte, und übergab sie dem Verleger Nigrinus in Prag, der sie 1588 herausgab. Der Verleger hielt sich an den ihm vorgeschriebenen Wortlaut des Titels und fühlte sich durch irgend welchen Grund nicht veranlasst, denselben durch einen Zusatz auf den während der Zeit eingetretenen Tod zu verändern. Einen ähnlichen Fall kann Herr K. in den M. f. M. 18, 15 bei dem Komponisten Blasius Ammon finden, der die Dedikation seiner „Sacrae cantiones 4—6 voc." 1590 am 1. Juni unterzeichnete, sich hinlegte und starb. Hier liefs aber der Verleger auf einen Teil der noch nicht abgesetzten Exemplare einen andoren Titel nebst anderer Dedikation setzen, die mit dem 21. Juni 1590 gezeichnet ist, woraus wir den indessen eingetretenen Tod Ammon's erfahren. Von beiden Titelausgaben haben sich einige wenige Exemplare erhalten. Von Pinello's Muteta dagegen kenne ich nur 2 Exemplare und das in Brieg ist noch ununtersucht. Sollten noch irgend welche Zweifel herrschen, so bin ich zu jeder Auskunft bereit. **Rob. Eitner.**

Sigmund Salminger.

(Dr. H. M. Schletterer).

Über diesen zu seiner Zeit sehr angesehenen Musiker finden sich, aufser in verschiedenen mus. Encyklopädien, in P. v. Stetten's Augsburger Kunstgeschichte, Bd, I, p. 536 und in den Monatsheften für Musikgeschichte, Bd. IV, p. 249 kurze Notizen; auch in Gödeke's Grundriss I, 179 wird er erwähnt und zwar hier als Dichter der Lieder: „In trübsal herr suchen wir dich." — „Ain lobgsang haben wir ghört." — „O Zion frolock mit begir." — „So höret nun all in gmain." (Im neuen Gesangpsalter von Jac. Dachser

1538.*) Als ebenfalls von Salminger herrührend giebt Wackernagel in seinem Deutschen Kirchenlied, Bd. III, p. 807—811, als in demselben Gesangbuch stehend, noch folgende Lieder an: „Bifs mir gnädig, Got, mit deiner gab" (Ps. 57. Im thon, Rosina, Oder nun welche hie jr) „Wolt jr dann nit reden ain mal" (Ps. 58. In der weifs, der torecht spricht.) „Vermerkt all, die jr in dieser zeit lebē. (Maister gsang Aufs Jeheskiel am 13. Im thon, Wer in aller maister schul gewesen). Man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man die genauen Melodieenangaben dieses Gesangbuchs als Salminger's Anteil an diesem interessanten Psalter bezeichnet. Er und Dachser waren s. Z. treue nnd entschiedene Anhänger der Taufgesinnten; beide teilten dann um ihres Glaubens willen durch Jahre harte Kerkerhaft; beide waren einst Klosterbrüder nnd wohnten nun wieder in Augsburg zusammen. Warum sollte Salminger den alten Glaubens- und Leidensgenossen bei seiner Arbeit nicht nnterstützt haben?

Die beiden noch auf dem städtischen Archive in Augsburg vorhandenen Autographen (die wir nachstehend mitteilen) haben die Unterschrift: Salminger. In den Rats- und Kriminalakten wird der Name Salbinger, Salblinger und Saiblinger geschrieben. Wir entscheiden uns für die erstere Schreibart.

Salminger, ein dem Kloster entlaufener Mönch, kam um 1526 oder 1527 mit seinem Weibe, Anna Hallerin, von München nach Augsburg. Ob er in München geboren war oder in Augsburg, wo er viele Jahre wohnte und starb, lässt sich nicht nachweisen.

Im Mai 1526 nahm einer der eifrigsten Anhänger der neuen Lehre, Hans Denk, entlassener Schulmeister von Nürnberg, an Hans Hutt aus Hain in Franken, die erste Wiedertaufe in Augsburg vor. Durch letzteren, der bald eine ungemeine Thätigkeit entwickelte, wurde in kurzer Zeit Augsburg der Mittelpunkt des süddeutschen Wiedertäufertums. Er taufte im März 1527, während der Fastenzeit, neben vielen andern, den Patrizier Eitel Hans Langenmantel (der

*) Der eigentliche Titel heifst: Der gantz psalter Dauids, nach ordnung vnd anzal aller Psalmen, deren 150 seind. . . . . Durch Jacoben Dachser. Augsb. Ph. Vlhart. 1538. J. Dachser, ehemaliger Augustiner-Mönch bei St. Anna in Augsburg, war, wie Salminger, einst Wiedertäufer und gleichzeitig mit ihn in mehrjährige Untersuchung deshalb verwickelt. „Er ist ebenfalls bifs an das 3 iar in oysen gelegen." Übrigens sagt der Chronist noch von ihm: „er hat seine iunger gelernet die armut zu halten, und nachdem man in gefangen hat, hat ain rat sein haufs gesuchen laussen; da hat man ain volls haufs gefunden, mit allem dem das darein kert und mit klaydungen, kleinoten und silbergeschirr gantz reich."

am 12. Mai 1528 samt seinen Knechten in Weifsenhorn enthauptet wurde, während man seine Magd ertränkte; einer der ersten Märtyrer für die Lehre der Wiedertäufer) und Sig. Salminger und dessen Ehefrau. Da die Brüder ihre heimlichen Zusammenkünfte gewöhnlich in Gärten hielten, nannte man sie auch Gartenbrüder. Ihre Zahl soll sich bald auf mehr als 1000 belaufen haben; namentlich schwärmten die Franen für die neue Lehre. „Wann sie getauft wnrden, legten sye nider Wadt an, wie die man, dafs man ihre scham nit sech, sunst wassen sye gantz nackent.“ Endlich, August 1527, ergriff der Rat, der das Treiben der zahlreichen Sektierer längst aufmerksam verfolgt hatte und bei dem täglich Denunziationen einliefen, die ersten Mafsregeln gegen sie. Er übertrug die peinliche Untersuchung dem damals berühmtesten Augsburger Rechtsgelehrten, Dr. Conr. Peutinger, der, ein sonst wohlwollender und ehrenhafter Mann, sich nur ungern dieser schweren und schmerzlichen Pflicht nnterzog, aber zuletzt durch den Trotz der Abfälligen erbittert, mit aller Strenge gegen diese „böse faction“ vorging. Gefänglich eingezogen wurden zuerst Hans Kiefsling, ein Maurer von Friedberg, dann aber die Häupter der Gemeinde: J. Dachser, Jak. Grofs, Kürschner aus Waldshut und S. Salminger. Im Herbst gelang es auch, sich des H. Hutt zu bemächtigen. (Er starb im Gefängnis, an den Folgen eines Versnches, sich selbst zn verbrennen. Noch an seinem Leichnam glaubte die zeitliche Gerechtigkeit ein Exempel statuieren zu müssen, indem sie ihn, 7. Dez. 1527, verbrennen nnd seine Asche in die Wertach streuen liefs.) Salminger war bald nach seiner Bekehrung durch das Los znm Vorsteher gewählt worden und liefs sich das ihm übertragene Ehrenamt denn anch eifrigst angelegen sein.*) Die Kriminalakten weisen ihm 74 Taufhandlungen nach; besonders scheint er auf Frauen grofsen Einfluss geübt zu haben, da die meisten der von ihm Getanften, Eheweiber und Mägde waren. Die incarcerierten Tanfgesinnten wurden zahlreichen Verhören, auch peinlichen, unterzogen. Anfangs beharrten sie mit grofser Standhaftigkeit auf ihren sogenannten Irrlehren, daher der Rat, 18. Jan. 1528, beschloss, sie auch ferner im Gefängnis zu halten und sie gebührender Straf nicht zu entziehen. Ihre Lage wnrde verschärft, als man sie, 22. Jan. 1528, aus den

*) H. Hutt sagt in einer am 16. Sept. 1527 abgegebenen Urzicht: „er kenne Sigmunden nit anders, dann wie er bei den bruedern gesehen; als er umb vassnacht hie gewesen, hetten die brueder einen vorsteer wollen erwelen, der in vor were, wie sy zu der apostel zeiten gehabt, also hetten sy got gebethen und das loos gelegt, were das auff Sigmunden gefallen, das er ain vorsteer sein solt.“ —

vorderen in die hinteren Kerkergewölbe des Rathauses transferierte. Salminger's Frau, die der Stadt verwiesen war, schlich sich am Ostertag (12. April 1528) ein und wohnte einer grofsen Gartenbrüderversammlung in einem Hause am hintern Lech bei; sie wurde gesehen und erkannt und dem Rate angezeigt, der nun ein scharfes Auge auf sie hatte. Als sie am letzten April Gleiches wagte, wurde sie festgenommen und dann „mit Ruten aus der Stadt geschlagen.“ In einer „Urgicht“, die um diese Zeit Salminger abgab, erklärte er noch: „Er halt auf seinen ersten tawf nichtz, dann der sey von got nit eingesetzt und gepflantzt; man hab auch kain buchstaben davon; aber sein jetziger tawf der sey recht und von got eingesetzt, darumb er die schrift darthun möge.“ Allein die unerbittliche Strenge, mit der der Rat gegen H. Hutt und E. Langenmantel, welch letzterer doch einem der angesehensten Patriziergeschlechter angehörte und trotzdem er, wie der Chronist sagt, zuletzt widerrufen hatte und im rechten Glauben starb, vorgegangen war, sowie die lange, harte Kerkerhaft, welche Salminger erdulden musste, mögen allmählich doch eine Sinnesänderung bei ihm angebahnt haben und nachdem die Ratsakten mehrere Jahre seinen Namen nicht mehr nennen, begegnen wir ihm plötzlich wieder in einem an den Rat gerichteten Schriftstück, das seinen vollständigen Widerruf enthält.

1530, 17. Dez.

Herr, in Deinem namen. amen.

Der herr ain gott alles flaysch, der da gibt verstand seines willen den klainen, well mir Sigmund Salminger aufthun meinen mund zu bekennen, was mein herz fur unrecht erkent und glaubt, zu seinem breys, allen bekumerten und verwirten herzen zu trost, mir aus seiner gnad durch Jesum Cristum zur sälikayt. amen. Der Herr ist's, der weyl und zeyt verendert nach dem wolgefallen seiner gnaden oder aus verhenknus, wie dann auch vor augen ist, daryn die menschen hin und wider laufen zu suchen das wort gottes und nit finden und doch nachet ist, nemlich im herzen, das sie es hören und thun. Der bin ich auch layder ainer gewesen, auf die menschen gesehen, also angelofen und in yrthumb gefallen und ander mit mir darein gezogen. Das hat mich der herr auf das grofs mör der trübsal lassen kumen, in walfisch geworfen, daryn drey iar verhalten, bifs sein zorn zum tayl furubergieng. also in mittler zeyt erfaren und zu herzen gefast, ains und das ander wol erwegen und dem herren mein herz dargeraycht, das er mir verstand geb nach seinem wolgefallen. also hat sich die antwurt in meinem herzen bevestigt, das got den wider-

tauf nit erfordert, auch daran kain wolgefallen hat. darumb ich in meinem gewissen verursacht bin worden, dasselbig zu eröffnen und selbswilliklich zu bekennen, waryn mein herz vor dem herren zufrieden ist. Derhalben ich auch freywilliklich niemand zu lieb noch zu layd bekenn, das ich geyrt und unrecht hab thon und also mifsgehandlet wider gott und wider ain obrikayt, die weyl als vil verwirrung verfürung und verstrickung der gewissen dardurch einwurzlet, on das, das als vil zank neyd hafs widerwillen secten empörung und vil ander unrad daraufs entsprungen ist und noch entspringen möcht, obwol mir darzu weder herz noch will taylhaftig ist worden noch werden soll mit gottes hilf. Derhalben ich iedermann und ieden insunderhayt gebeten ermant und abgefordert wil haben, der von mir getauft ist worden oder der auf mich gesehen het und sich taufen lassen, also mich zu aim exempel stellen, mit gottes kraft zu thun was ich vor gott und ainer obrikayt schuldig bin zu thun, mein leben richten und schlichten, wie ich dann an het gefangen, das es yedermann dienlich und unanstöfsig sey, nach gottes willen, und mein brot in der still im schwayfs meines angesicht essen; wo es aber die not erfordert und gott zulest, weytere erklärung in geschrift auslassen gehn und mit geschrift darthun dieweil alle welt die geschrift erfordert und der vol ist, das der widertauf darmit ich geyrt hab nit aus dem rat gottes kumpt, sunder aufs dem buchstab der da todt, der gayst aber macht lebendig, in welchem wir gott sollen dienen und nit im buchstab. Darneben auch will ich iederman gebeten haben, das er sich nit erger. Dann dieweyl die erkenntnufs gottes und seines crist als hoch und weyt erschollen ist, das ain iedlicher erkennen mag was gut und böfs ist, das er das gut thu und das böfs lafs, so wird in gott sein himlischer vater wol weyter layten und weysen durch seinen gayst in alle warhayt; dann kain mensch den andern im glauben der allain ain gab gottes ist versichern mag. darumb darf es des zanks oder sunder versamlung nit, da cristus dort oder da wirt gezaygt, dieweyl gnugsam an ist gezaygt, was gut sey und was der herr von dem menschen erfordert, nemlich gott lieben von ganzem herzen und seinen nächsten als sich selbs, daran hangt das ganz gesatz und propheten. das well gott in die herzen schreyben, die im still halton sein stym zu hören, durch Jesum Cristum. amen.

Dazu findet sich am gleichen Tage in den Akten die Bemerkung: „S. Salminger, so des Wiedertaufs halben 3 Jahr in fängnus gelegen war, ist vor Rat erschienen freiwilliglich und auf sein Selbstansuchen den Eid wie andre Wiedertäufer gethan, widerruft und solchs alles auf

der nntern nnd äufsern Ratsstieg offentlich bekennt und dass er solchs obgemeldermafsen gehandelt und vollführt hab, offentlich angezeigt hat, auf dass ihme ein Ehrb. Rat nnd dass er bis auf die vier Tag nächstkünftig allhier sein und bleiben möge, vergönnt, erlaubt nnd nach Verscheinung der 4 Tag sich ans der Stadt thun und nit mehr herein kommen solle."

Der von Salminger geleistete Eid hatte folgenden Wortlant:

„Ich bekenne aus freier selbsteigner Bewegnus nngenöt nnd nnbezwungen von Mund und rechtem Herzen, dass ich mich mit dem Wiedertanfen und desselben Lehren Unrecht wider Gott und mein ordentlich Obrigkeit gethan hab. Widerruf auch denselben Wiedertanf nnd sein Lehre, gered und versprich, dass ich derselben gegenwärtigen und künftigen Vorstehern und Anhängern, auch derselben Versammlung und Rottirung ihrer Lehren nnd was daran hangt in alleweg müfsig nnd abstehen, die mein Lebenlang meiden, sie weder heimlich noch öffentlich besuchen, noch halten, ihnen anch nit anhangen, zu ihrer samt nnd sondern Unterhaltung kein Geld noch ichte anders bezahlen, geben noch darstrecken soll noch will, weder für mich selbst, noch jemand Anderen als mir Gott helf der Allmächtig."

Sofort nach seiner Befreiung richtete er an den Rat die nachfolgende Bitte, nun auch seinem Weibe die Rückkehr in die Stadt zu gestatten. Ihr förmlicher Widerruf erfolgte am 17. Jan. 1531.

Fnrsichtig ersam weifs gunstig lieben Herren. nachdem mich der barmherzig gott erleucht hat, meinen yrthnmb zu erkennen nnd bekennen vor gott und den menschen, dardurch von e. f. e. w. der band entledigt bin worden, aufs gnad und gunst bifs anf die vier tag erlangt hie zu sein, ist mein underthenig und diemntig bitt an e. f. e. w., meinen elichen gemahel Anna Hallerin vergunnen bey mir zu sein, die weyl uns gott znsamen hat versugt, in meiner not am dienstlichisten wer; die sich gehorsamlich erbent dasjhenig zu thnn, das ander und ich gethon haben, die weil sie gleichformig gesynnet ist mit mir nnd langst gewesen nnd dises yrthumb abgestanden ist. Das wirt gott nach seiner barmherzikayt erstatten an e. f. e. w., so e. f. e. w. nach barmherzikayt handlet. wo ich mich dann anf die bestympt zeyt hinthnn oder ziehen wirt, will ich sie mit mir nemen, also das e. f. e. w. uns bayde mit aller underthenikayt sollen erfinden. hiemit bevelchen wir uns e. f. e. w. in aller gehorsam und underthenikayt.

E. f. e. w.

undertheniger

Sigmnnd Salminger.

Die peinliche Verfolgung und das lange Gefängnis, was beides über Salminger verhängt war, vermochten das Ansehen nicht zu schmälern, das er als Mensch und Künstler genoss. Das Volk im allgemeinen war den Taufgesinnten im Herzen eher zugethan als abgeneigt und nur die Angst vor grausamer Strafe hielt viele zurück, sich ihnen anzuschliefsen. Ihr exemplarischer Lebenswandel, ihre aufrichtige Frömmigkeit, ihre seltene Opferwilligkeit, wie die Standhaftigkeit, mit der sie jeder Bedrängnis, ja selbst dem Tode trotzten, erwarben ihnen nicht nur in den unteren Schichten der Bevölkerung, sondern auch in den höchsten Kreisen öffentliche und viele heimliche Anhänger. Bekanntlich ist es nie gelungen, die Sekte der leider in der Folge sich in zahllose Parteien spaltenden Wiedertäufer zu vertilgen. Wo einzelne ihrer Gemeinden heute noch existieren, zeichnen sich ihre Angehörigen durch Rechtlichkeit, Ordnungssinn, Fleifs, Friedensliebe und strenge Sittlichkeit aus. Anders als die grofse Masse des Volkes, das in Verehrung zu den Lehrern und in Begeisterung zu den zahlreichen Märtyrern der Wiedertäufer aufblickte, betrachtete die Obrigkeit diese Angelegenheit. Seit 1521 zu Zwickau die ersten Gegner der Kindertaufe das Wort ergriffen hatten und im Fortgang der Reformation jeder neuen Meinung freier Lauf gewährt schien, arteten die wirren, schwärmerischen Anschauungen, die sich unter ihnen allmählich Geltung zu verschaffen suchten, gar bald aus. Grundsätze, die aller christlichen und bürgerlichen Ordnung widersprachen, weder das kirchliche Lehramt noch eine obrigkeitliche Gewalt anerkennen wollten, vielmehr völlige Gleichheit aller Christen erstrebte, besonders aber das von Laien verrichtete Wiedertaufen Erwachsener, riefen den heftigen Widerspruch einer mächtigen weltlichen und geistlichen Gegenpartei hervor und die härtesten Mafsregeln seitens der Obrigkeiten erschienen fortan nicht zu strenge. Vorläufig verhielten sich jedoch die Taufgesinnten noch still und bescheiden. Die Verfolgungen, die man gegen sie ins Werk setzte, erschienen daher Vielen als hart, ungerecht und grausam; als aber die Vorfälle in Münster hinzukamen, J. Bockbold von Leyden, dort das neue Königreich Zion gegründet (1534) und die Stadt zum Schauplatz aller Ausschweifungen wilder Schwärmerei, viehischer Wollust und unmenschlicher Grausamkeit gemacht hatte, durch Einführung der Vielweiberei und Aufhebung jeder gesetzlichen Ordnung die Massen völlig zu demoralisieren suchte, da erschien den Besonnenen doch die Zeit gekommen, allwo Einhalt gethan werden musste. Von diesem Momente an erfolgte aber auch die Umkehr zu Ordnung, Ruhe und bürgerlicher Sitte seitens der

Anabaptisten. Aufangs der dreifsiger Jahre bereits schien äufserlich die Unterdrückung ihrer Lehre ziemlich gelungen, aber das Feuer glühte im Verborgenen fort und griff immer mehr um sich.*)

Salminger dürfte schon nach kurzer Zeit die Erlaubnis wieder bekommen haben, nach Augsburg zurückzukehren. Er nennt sich jetzt deutscher Schulmeister und Musicus und konnte nun seinem Berufe und seiner Kunst ruhig und erfolgreich nachgehen. Auch der Rat erwies sich ihm nun wieder güustig; seine frühere Ausschreitung schien man vergessen zu haben. Unterm 12. Febr. 1544 vergönnt und lässt er ihm auf seiu Supplicieren zu, einen Tisch über das gesetzte Mafs vor seinem Hause aufzustellen und ihn zu laden und zu besetzen. (Vielleicht betrieb seine Frau einen kleinen Kram oder er selbst einen Buchhandel). Im Jahre darauf durfte er sogar seinen gn. Herren ein Gesangbüchleiu, das er im Druck hatte ausgehen lassen, dedicieren und ihnen ein jetzt leider nur noch defekt vorhandenes Exemplar desselben verehren. Darumb erkannte ein ehrb. Rat, dass ihme der Herr Baumeister (der damals den Stadtsäckel führte) eiue kleine Verehrung thun solle. Wie viel dieselbe betrug, war leider nicht festzustellen. Besonders wohlwollend erwies sich ihm stets die Familie Fugger. Dem berühmten Kunstmäcen, J. Jac. Fugger (1516—1575) widmete G. Fröhlich**) eines der Salmingerschen Sammelwerke, wie einige Jahre später der k. Hofkapellmeister, P. Massenus, der Königin Marie von Ungarn, Statthalterin der Niederlande und deren Neffen, dem Erzherzog Maximilian, nachmals Max II., eine ähnliche Dedikation machte. Diese Vorkommnisse sprechen gewiss ebenso für seine völlige bürgerliche Rehabilitierung, wie für sein musikalisches Ansehen und seinen küustlerischen Ruf.

Von eigenen Kompositionen Salminger's ist nichts bekannt geworden; es ist aber möglich, dass die ohne Namensangabe in seinen Sammluugen aufgenommenen Tonsätze von ihm herrühren. (?) Seine Verbindungen mit deutschen und aufserdeutschen Tonsetzern müssen

*) Einiges über Salminger's Beziehnngen zu den Taufgesinnten findet sich in einer eingehenden Darstellung des Wiedertäufertums in Augsburg aus der Feder des seinerzeitigen Archivars Christian Meyer im ersten Jahrgang, Heft II der Zeitschrift des hist. Vereins für Schwaben und Nenburg. Augsburg 1874.

**) Rechtsgelehrter und Kanzleidirektor in Augsburg, geb. zu Lännitz um 1500, Verfasser einer Schrift: „Vom Preis, Lob und Nutzbarkeit der lieblichen Kunst Musica.“ Augsburg 1540. Von dem später genannten Petrus Massenus lässt sich, da sein Name sonst nirgends zu finden ist, nur mitteilen, was in der Dedikation gesagt wird: P. M. Moderatus Regiae Romanorum à sacra Musica praefectus.

sehr weitreichende und intime gewesen sein; auch mit den Sängern der kaiserlichen Kapelle unterhielt er ununterbrochene Beziehungen. Wer damals ein Sammelwerk edieren wollte, konnte und durfte nicht, wie dies heute in der Regel geschieht, aus 100 schon vorhandenen Sammlungen eine 101te herstellen; er musste sich vielmehr mit den betreffenden Tonsetzern in direkten Verkehr zu setzen wissen und seine Verbindungen, zumeist auf die Achtung sich stützend, in der sein Name stand, mussten sozusagen die ganze musikalische Welt umfassen. Salminger's sehr reichhaltige Kollektionen enthalten Gesänge von niederländischen, französischen und italienischen Komponisten, wie Sätze der besten deutschen Meister. Man mag ihm gerne nachsehen, dass er persönlich auf die Ehren eines Tonsetzers verzichtet hat, im Hinblick auf die Wichtigkeit seiner Arbeiten, die zu den schätzbarsten ihrer Zeit gehören und sehr viele ohne ihn voraussichtlich spurlos verloren gegangene Kompositionen einer sehr wichtigen musikalischen Periode auf unsere Tage gerettet hat. Glücklicherweise haben sich komplette Exemplare seiner schätzbaren Publikationen in Wien, München und Augsburg erhalten. Für die Wertschätzung und das Ansehen, in dem Salminger bei seinen Zeitgenossen stand, sprechen auch die zahlreichen Ehrengedichte, die von hervorragenden Gelehrten und Künstlern (darunter auch Erasmus von Rotterdam) an ihn gerichtet wurden und die sich in seinen Sammlungen vorgedruckt finden. Die eingehende Beschreibung derselben (alle in Augsburg gedruckt) mag man bei A. Schmid: Ott. dei Petrucci, Wien 1845, und R. Eitner: Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. u. 17. Jahrh., Berlin 1877, nachsehen. Hier sei zur nötigen Übersicht nur eine kurze Zusammenstellung der Titel noch angefügt:

1. Selectissimae nec non familiarissime Cantiones, ultra centum . . . Besonder Außerleſsener, künstlicher, lustiger Gesanng, mancherlay Sprachen mehr dann hundert Stück . . . M. Kriesstein 1540 (105 Motetten und deutsche, französische, niederländische und italienische Lieder zu 2—6 Stimmen).

2. Concentvs octo, sex, quinque & quatuor vocum, omnium iucundissimi nuſpiam antea ſic aediti. Ph. Vlhard 1545. (Dem Augsburger Rat gewidmet. 36 Motetten.)

3. Cantiones septem, sex et quinque vocum. M. Kriesstein 1545. (J. Jac. Fugger von Georg Fröhlich gewidmet. 32 Motetten.)

4. Cantiones selectissimae. Quatuor vocum. Liber primus. Ph. Vlhard 1548. (Dem Hause Fugger gewidmet. 17 Motetten.)

5. Cantiones selectissimae. Quatuor vocum. Liber secundus Ph. Ulhard 1549. (Von P. Massenus, der Königin Marie von Ungarn gewidmet. 11 Motetten von Clemens von Papa.)

Zu Leonhard Lechner.*)

Τί ἐστιν ἀλήθεια.

Neulich stiefs ich im 20. Heft der „Mitteilungen des königlich Sächsischen Vereins für Erforschung und Erhaltung vaterländischer Geschichtsdenkmale" vom Jahre 1870 auch auf eine Arbeit des verstorbenen Prof. M. Fürstenau: „Kurfürst August von Sachsen, Graf Eitel Friedrich von Hohenzollern-Hechingen und der Kapellmeister Leonhard Lechner." (S. 55—69.) In den Monatsheften für Musikgeschichte I. Jahrgang 1869 Nr. 11 und 12 veröffentlichte ich unter der Überschrift: „Leonhard Lechner und sein Streit mit dem Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern im Jahre 1585" einen auf Quellenforschung beruhenden Artikel mit zahlreichen Aktenstücken. Die gleiche Art der Titel machte mich stutzig, und ich beschloss, die Sache zu untersuchen. War jeder von uns beiden von selber auf die Aktenstücke des kgl. Geheimen Staatsarchivs gekommen und hatte die Sache selbständig behandelt? Waren etwa wichtige Nachträge beizubringen gewesen? Leider traf keine der beiden Vermutungen zu. Aber wie? Konnte Fürstenau seine Arbeit, die 1870 erschien, nicht schon vor dem November 1869, vor meinem Aufsatze vollendet haben? Leider ist auch diese dritte Vermutung für den aufmerksamen Leser hinfällig. So blieb denn nur der vierte Fall: Fürstenau kannte den Aufsatz von mir, der ihm ja auch kaum entgehen konnte, da er Mitarbeiter der Monatshefte war, und benutzte ihn unter ehrenwerter Nennung des Namens. Aber er gedenkt seiner Quelle nicht mit einem Worte, ja erregt sogar den Schein, als biete er „gänzlich unbekanntes" dar. Fürstenau hat das öfter so mit meinen Arbeiten gethan, die er entweder gar nicht citiert oder totschweigt. Man vergleiche z. B. den Artikel *Rogier Michael* in der allgemeinen deutschen Biographie, wo alles nach meinen erstmaligen Aktennotizen erzählt, aber nur *„Monatshefte II, 1"* verraten wird.

So nun auch bei Lechner. Ich werde nirgends erwähnt, in allen Punkten zu Grunde gelegt und stellenweise wörtlich ausgeschrieben. Man sehe selbst:

Kade S. 180 (1869).	Fürstenau S. 55 (1870).
Weder von seinen Eltern, noch von seiner Lehr- oder Studienzeit ist uns etwas bekannt. Er selbst bekennt nur in der Vorrede zu seinen Messen von 1584, dass er seit seiner frühesten Jugend der Tonkunst ergeben gewesen sei.	Von der Schule, die er durchlaufen, oder von den Studien, die er getrieben, weifs man nichts. In der Vorrede zu seinen Messen 1584 bemerkt er, dass er von früher Jugend an der Tonkunst gehuldigt habe.

*) Die Redaktion veröffentlicht die folgende Abwehr auf besonderen Wunsch des Herrn Verfassers.

Kade S. 183.

Schon die ersten Arbeiten Lechners erregten die Aufmerksamkeit seiner Kunstgenossen . . . und sie bildeten die erste Veranlassung zu einer Bekanntschaft mit dem Grafen Eitel Friedrich, wie Lechner uns selbst in der Vorrede zu den Messen 1584 erzählt. Der Graf hatte . . . ihn durch seinen Rat und Rechtsanwalt Johann Drezel zu sich auf sein Schloss . . . einladen lassen . . . und reich beschenkt wieder entlassen.

Fürstenau S. 56.

Bereits vor dem Jahre 1584 war Graf Eitel Friedrich aufmerksam auf Lechner geworden, wie dieser selbst in der Dedikation zu seinen Messen 1584, die dem Grafen gewidmet sind, erzählt. Letzterer hatte ihn durch seinen Rat und Rechtsanwalt Johann Drezel an seinen Hof berufen und reich beschenkt wieder entlassen.

Kade S. 185.

. . . , nm den Schntz des Herzogs von Würtemberg in dieser verdriefslichen Angelegenheit in Anspruch zu nehmen.

Fürstenau S. 57.

. . . , um . . . dort den Schutz des Herzogs Ludwig von Würtemberg in Anspruch zu nehmen.

Dann folgen die Aktenstücke in genauerer Orthographie, doch alle wie bei mir; es fehlt auffälligerweise aus einem Versehen Fürstenau's nur der Brief Ludwig's von Würtemberg, der in der Beilage VI stehen sollte. Hinzugekommen ist der kleine Brief des Kurfürsten Johann Georg an Kurfürst August, den ich nur auszog. — So lernen wir aus dem ganzen Aufsatze Fürstenau's fast gar nichts Neues hinzu. Meine Arbeit bietet dem Forscher gründlicheres, zuverlässigeres und reicheres Material. Nur die eine Notiz ist wertvoll, dass ein 15st. Psalm „Laudate Dominum" von Lechner im kgl. Finanzarchiv liegt mit der (jüngeren) Aufschrift: „Leonardus Lechnerus Athesinus Wirtembergici Chori Musici (piae memoriae) quondam rector."

Fern sei es von mir, über Tote herzufallen. Das wäre gemein! Der Mann hat genng Verdienste. Aber die Wahrheit, für die wir alle kämpfen, verträgt kein geschlossenes Visier. Und diese galt es neben der Ehre.

Schwerin. **Prof. Dr. Otto Kade.**

Mitteilungen.

* Kleine Nachrichten über *Johannes Stollius*, Kapellmeister zu Weimar (1608). Im 20. Jahrg. der M. f. M. p. 59 und 61 erwähnte ich Kompositionen desselben, darunter eine für 18 Stimmen vom Jahre 1607, deren Originalhds. das K. S. Hauptstaatsarchiv in Dresden besitzt. Weitere Nachforschungen nach Stolle in Weimar sind leider ohne jegliches Ergebnis gewesen. Ich teile daher hier wenigstens noch mit, was obiges Archiv (III, 21, Fol. 18, No. 89, Bll. 140—143) über ihn darbietet. Unterm 1. Mai 1608 lnd er den Kurfürsten Christian II. zn Sachsen nnd dessen Gemahlin Hedwig, geb. Prinzessin zu Dänemark, nebst deren Schwagor, Herzog August zu Sachsen, zu seiner am 23. Mai 1608 zu Weimar stattfindenden Hochzeit mit Kaspar Schlevogt's, Bürgers und Ratswagenmeisters verwittweten Tochter, Christine,

ein. Der Kurfürst verordnete hierauf unterm 14. Mai 1608 an seinen Kammermeister, dem Bräutigam einen Becher im Werte von 20 Gulden als Hochzeitsgeschenk zu senden.

Dresden. Theodor Distel.

* Dr. *Hermann Eichborn*, Über das Oktavierungs-Prinzip bei Blechinstrumenten, insbesondere bei Waldhörnern. Musikgeschichtlich-akustische Studie. Leipzig, Paul de Wit. 1889. 8°. 58 Seit. Die Abhandlung ist ein Separatabdruck aus der Zeitschrift für Instrumentenbau, Lpz. bei P. de Wit, auch ein teilweiser Abdruck der Abhandlung „Die Einführung des Horns in die Kunstmusik" (M. f. M. 21, 80). Der Verfasser, praktisch, theoretisch und historisch im Fache der Blechinstrumente vortrefflich bewandert, giebt uns hier ein Bild der Entwickelung der Blechinstrumente, stets vom praktischen Standpunkte aus beurteilt, wie weit die uns überlieferten Abbildungen, die oft die einzige Quelle bilden, überhaupt berücksichtigenswert erscheinen. Beachtenswert und die Fertigkeit der älteren Trompeter erklärend, die wie auf einer Klarinette bis in die dreigestrichene Oktave spielen konnten, ist die auf Seite 25 n. f. sich befindende Erklärung, dass nämlich die Höhe desto leichter anspricht, je mehr sich der Winkel im Mundstück dem Rechteck nähert, je geringer dagegen der Winkel, desto besser sprechen die mittleren und tiefen Töne an. Bei der ersteren Art verliert die Trompete aber völlig ihren Klangcharakter und nähert sich dem Ton einer Klarinette. S. 52 wird die Beobachtung in einem Nachtrage nochmals an einem jüngst aufgefundenen alten Trompetermundstück erörtert.

* Herr *Erich Prieger* hat soeben eine Broschüre veröffentlicht: Echt oder Unecht? Zur Lucas-Passion (scilc. von Seb. Bach.) Berlin, E. F. Conrad. 1889. gr. 8°. 28 Seit. Preis 80 Pf. Die obige Frage beschäftigt schon seit Mendelssohn's Zeit die Bachkenner und sie ist noch bis heute mit für und wider beantwortet worden. Obige Schrift spricht sich ganz entschieden gegen die Autorschaft Bach's aus. Der Verfasser erwägt anfänglich die Gründe derjenigen, welche die Lucas-Passion für echt halten und seine Widerlegung derselben muss man als sehr zutreffend bezeichnen. Nur einer der Beweise sei hier erwähnt, er betrifft die von Bach gebräuchliche Überschrift „J. J." (Jesu Juva), die er, den Verteidigern der Echtheit zufolge, nur auf seinen eigenen Kompositionen gebraucht haben soll. Herr Prieger weist aber S. 24 nach, dass sie sich ebenso auf den Kopieen fremder Werke befindet und zwar auf den 12 Kantaten von Joh. Ludw. Bach (Kgl. Bibl. Berlin) elfmal und die Buchstaben S. D. Gl. sechsmal. Auch Rust giebt in der 1. Liefg. des 11. Jahrganges der Bach-Ausgabe ein Verzeichnis von Kopieen, die mehrfach die Buchstaben J. J. tragen. Der Verfasser giebt zwar zu, dass es sich nicht leugnen lässt, Zeichen Bach'scher Autorschaft scheinbar zu finden (er führt sie einzeln an), erklärt dieselben aber dahin, dass die Komposition entweder von einem Nachahmer Bach's herrühre, oder von einem Schüler, dem Bach die Wege vorschrieb. Dunkel bleibt immer noch der Grund, warum Bach ein Werk abschrieb, welches so große Mängel aufweist. Die Broschüre ist reichlich mit Beispielen versehen, die den Beweis liefern, dass Bach so etwas nie geschrieben haben kann. — Ganz besonders erwähnenswert ist der feine rein sachgemäße Ton, in welchem sich der Verfasser bewegt. Die Gelegenheit war so verführerisch in der bekannten Weise des Berliner Rezensenten-Triumvirats über die Gegner herzufallen, dass es wahrhaft wohlthuend und desto überzeugender wirkt, einen gebildeten nur auf wissenschaftlicher Grundlage sich bewegenden Ausdruck zu finden.

* Herr *Dr. A. Ch. Kalischer* hat in den Hamburger Signalen, einer leider wenig sachgemäfsen Musikzeitschrift, eine sehr umfangreiche und auf Quellenstudien beruhende historische Abhandlung über „König Friedrich Wilhelm II. Verdienste um die Musik" veröffentlicht. Derselbe zieht sich leider nach Art der feuilletonistischen Unterhaltungsblätter durch zwölf Nrn. hindurch (Nr. 13—24). Man sollte doch bei der Wahl einer Zeitschrift etwas vorsichtiger handeln, wenn man Arbeiten über historische Quellenstudien veröffentlicht. In der jüngsten Zeit ist obiges Thema mehrfach behandelt worden und wir müssen Herrn Dr. Kalischer den Vorzug einräumen, dass er dasselbe am gründlichsten und ausführlichsten bearbeitet hat. Die Quellen über den Violincellisten und späteren Intendanten *Duport* müssen äufserst sparsam fliefsen, dass wir auch hier nicht mehr als wie das bereits Bekannte erfahren. Beachtenswert ist auch die Lösung der Frage, wer der von Mirabeau erwähnte „Kalikan" sein kann. (Siehe S. 280 und 290.)

* Herr Dr. *Rob. Hirschfeld* in Wien hat vom österreichischen Unterrichts-Ministerium eine jährliche Unterstützung zugesichert erhalten, um seine historischen Konzerte in Wien, die er schon seit 1884 in Gemeinschaft mit Herrn *F. Köstinger* alljährlich veranstaltet, auch ferner fortsetzen zu können. Bisher wurde jährlich nur ein einziges Konzert zu stande gebracht, vielleicht ermöglicht die Staats-Unterstützung eine öftere Aufführung, denn nur dadurch könnte das Publikum vertrauter mit den alten Meisterwerken werden. Herr Dr. Bohn in Breslau giebt z. B. jährlich drei historische Konzerte und durch sein mannhaftes Vorgehen haben dieselben bereits soviel Boden gewonnen, dass er auf das gebildete Publikum sicher rechnen kann. Das österreichische Unterrichts-Ministerium geht allen anderen Regierungen mit gutem Beispiele voran, denn die Wiederbelebung der alten Kunst bedarf vorläufig noch sehr der Staatsunterstützung, und nur dadurch kann sie wieder lebensfähig werden.

* Der Dresdener Tonkünstler-Verein versendet den 35. Jahresbericht. Seine Mitgliederzahl ist bis auf 623 gestiegen, die Bibliothek hat sich um 83 Nrn. vermehrt und besteht jetzt aus 2117 Werken. Ein Nachtrag zum Hauptkatalog soll in nächster Zeit erscheinen und die seit 1879 angeschafften Werke umfassen. Zum Vorsitzenden ist an Stelle des verstorbenen Moritz Fürstenau Herr *F. Grützmacher* gewählt worden.

* Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg vom 14. Jahrh. bis auf die Gegenwart, von Josef Sittard. Altona und Leipzig. Verlag von A. C. Reher. Pr. geheftet 6 M, elegant geb. 8 M. Erscheint anfangs November. Wir kommen auf das Werk selbst später zu sprechen.

* In Payne's kleiner Partiturausgabe sind soeben 3 Streichquartette von *Karl Ditters von Dittersdorf* erschienen, à 40 Pf.

* „*Ch. A. B. Huth*'s Erklärung des farbigen Notensystems. Mit kleinen Übungsstücken. Beweis, dass ein Spielen nach farbigen Noten in ungeahnt kurzer Zeit, event. in einigen Minuten, sowohl von Spielern wie Nichtspielern zu erlernen ist. Hamburg und Leipzig. Verlag der Aktiengesellschaft, 1888." gr. Fol. Pr. 60 Pf. Es wäre schade, wenn obiger Titel im Gedränge der Zeit verloren ginge. Neben Hoff, Daubitz u. a. Wundermännern verdient Huth unbedingt genannt zu werden. Hübsch sieht so eine farbige Seite aus, man glaubt ein Spielzeug für Kinder vor sich zu haben.

* Camille Vyt in Gent (Gand) hat soeben einen antiquarischen Katalog „Le bouquiniste belge" herausgegeben, der Werke über Musik und Theater älterer bis

neuester Zeit verzeichnet und viel Wertvolles enthält. Der Katalog ist durch jede Buchhandlung unter der Nr. 328 zu beziehen.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung *Breitkopf & Härtel* in Leipzig. Septemb. 1889, Nr. 27. *Jos. Lanner*'s Walzer. Gesamtausgabe v. Ed. Kremser, mit Biogr. u. Verz. in 5 Bd. à 5 M. — Kirchenkomp. von *Julius von Beliczay* (neu) auf Subscription. Mit Verz. 17 Nrn. in 4 Liefg. — *Frz. Schubert*'s Oper Fierrabras, Part., Klav.-Ausz. u. Stim. — *Seb. Bach*'s 36. Jhg. Klavierwerke. — *A. E. M. Grétry*'s Werke in P. u. Kl.-A.: Les Evènement imprevus. P. — *Palestrina*'s Werke, Bd. 21, 12. Buch der Messen. — *Frz. Schubert*'s Gesamtausgabe, Tänze, Serie 12. — *Heinr. Schütz*' sämtl. Werke, Bd. 8, Geistl. Chormusik, P. — Außerdem Anzeige neuer Werke in Musikliteratur und Musikalien. — Volksausgabe u. a.

* In *Moritz Schauenburg*'s Verlage in Lahr ist ein Abreißkalender für 1890 in großem Format und bunter Ausstattung erschienen, der neben anderen historischen Notizen auch für je einen Tag die Daten eines berühmten Musikers älterer und neuerer Zeit mitteilt. Am Schlusse des Jahres befindet sich ein Register über die betreffenden Musiker.

* Von *Joh. Zahn*'s Melodieen der deutschen evangel. Kirchenlieder (s. S. 171) ist soeben das 12/13. Heft ausgegeben, welches bis zur 3713. Melodie reicht. — Vom Kataloge in Bologna bleibt die Fortsetzung lange aus. Anfänglich erschien jeden Monat eine Lieferung, jedoch in der letzten Zeit wurde schon ein Vierteljahr darans und nun sind es bereits 6 Monate seit dem Erscheinen der 5. Liefg.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Musik-Sammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Bog. 7.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXI. Jahrgang.
1889.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Nochmals Johann Buchner und Hans von Constanz.

Seit ich die Bemerkungen zu diesen beiden Autoren in den M. f. M., Seite 141 schrieb, habe ich die betreffende Abhandlung von *Karl Päsler* in der Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. selbst gelesen. Die Ausführungen des Verfassers haben mich jedoch von der Richtigkeit seiner Annahme, dass beide Orgelmeister identisch seien, noch nicht überzeugen können. Der Verfasser verwickelt sich S. 8 und 9 in erhebliche Schwierigkeiten, und sein Versuch, dieselben zu lösen, befriedigt nicht. Er sieht sich genötigt, einen Interpolator anzunehmen, welcher diejenigen Stellen eingefügt habe, in denen das Fundamentbuch auf Joh. Buchner als einen Gewährsmann sich beruft, oder überhaupt in der dritten Person von ihm redet. Herr Päsler denkt sich hierunter einen musikalisch gebildeten Abschreiber, etwa einen der Söhne Buchner's. Doch wäre zu ergänzen, dass dieser Abschreiber auch klassisch gebildet gewesen sein muss, denn er schreibt, gleich Hans von Constanz, ein verhältnismäfsig gutes Latein. Dass nun ein Mann dieses Bildungsgrades seine Zusätze in so ungeeigneter und missverständlicher Weise angebracht haben sollte, ist kaum glaublich. Er versäumt es, dieselben als solche, als von andrer Hand kommend, irgendwie kenntlich zu machen, so dass es ganz den Anschein hat, als spreche der Verfasser, Hans von Constanz. Oder er hat die Absicht gehabt, seine Bemerkungen in den Context der Abhandlung zu verweben und sie dem Verfasser derselben in den Mund zu legen. Dabei aber fällt er aus der Rolle; er vergisst, wen er sprechen lässt.

Er lässt den Hans von Constanz, d. h. Joh. Buchner, Folgendes sagen (S. 35 u. 36 der Päsler'schen Schrift): „Die Reihenfolge der Stimmen magst du nach deinem Ermessen und nach deiner Gewohnheit anordnen. Hier in unserer Tabulatur soll der Disk. auf Notenlinien geschrieben werden, wird daher naturgemäſs die oberste Stelle einnehmen. Dass dem Disk. zunächst der Bass untergestellt wird, dem Basse der Alt, dem Alt der Tenor, dem Tenor die sonst etwa vorhandenen Stimmen, erscheint auch mir nicht unangemessen. Diese Praxis nämlich befolgte Joh. Buchner als eine gewissermaſsen ihm eigentümliche." Dabei kommt also der wunderliche Sinn heraus: „Ich, Joh. Buchner, acceptiere dieses Verfahren von Joh. Buchner." Und nicht nur einmal, sondern dreimal müsste der Interpolator diesen seltsamen Schnitzer gemacht haben; denn auch die beiden anderen Stellen, in denen auf Buchner Bezug genommen wird, ergeben diese üble Logik. Es ist schwerlich anzunehmen, dass ein Kopist, der mehr ist als dies, der den Stoff selbständig beherrscht, der sprachliche Bildung besitzt, nicht imstande sein sollte, sich verständig auszudrücken. Die Entscheidung der Sache wird wesentlich davon abhängen, ob in Constanz einschlagende archivalische Quellen sich auffinden lassen. Falls dieselben ergeben, dass Joh. Buchner und Hans von Constanz verschiedene Männer waren, so sind die betr. Stellen des Fundamentbuches durchaus klar. Sollte es sich herausstellen, dass beide Namen einen und denselben Mann bezeichnen, dann würde es an der Zeit sein, zu versuchen, jene auffallenden Stellen irgendwie erklärlich zu machen. Bei meiner gegenwärtigen räumlichen Entfernung von dem Forschungsgebiete muss ich diese Untersuchung anderen Händen überlassen und mich damit begnügen, die Frage angeregt zu haben.

Julius Richter.

Manuscript mus. theoret. 4°. 57 der kgl. Bibliothek zu Berlin

wird seit Kiesewetter's Nachricht darüber, die sowohl dem Ms. hds. angehängt ist, als 1831 in der Allgemeinen musikalischen Zeitung erschien Arnolt Schlick dem Jüngeren zugeschrieben. Das Ms. trägt keinen Titel, sondern beginnt mit den Worten „Explicatio Compendiosa doctrinis etc. signis musicalibus" . . . Herr Carl Paesler citiert das Ms. in seinem Fundamentbuch von Hans von Constanz (Viertelj. 5, 1 ff.) sehr oft nur mit der kurzen Angabe „A. Schlick jun." und wurde ich dadurch veranlasst, das Ms. selbst einer genaueren

Prüfung zu unterziehen. Kiesewetter schreibt das Ms. dem Arnolt Schlick (anfänglich schreibt er sogar Andreas Schlick) zu, weil zahlreiche Beispiele mit den beiden Buchstaben „A. S.“ gezeichnet sind und da Herr Pölchau, der frühere Besitzer des Ms., unter allen drei Autoren des 16. Jahrhunderts, deren Namen mit A. S. beginnen, nämlich Andreas Sylva, Andreas Schwartz und Arnolt Schlick, dem letzteren den Vorzug giebt, auch Ornithoparchus dem blinden Organisten Arnolt Schlick in Heidelberg 1517 seinen Micrologus widmet, so musste der A. S. durchaus Arnolt Schlick sein. Da aber Pölchau und Kiesewetter nur eine Ausgabe von 1535 des Micrologus kannten und A. Schlick's Hauptthätigkeit in die Jahre 1511 und 1512 fällt (siehe die Abdrucke des Spiegels der Orgelmacher und die Tabulaturen f. Orgel in M. f. M. Jhg. 1), so glaubten wieder andere den Sohn als Verfasser heranziehen zu müssen, von dem wir aber im übrigen weiter nichts kennen als einen Brief, den er an seinen Vater richtete und der den Tabulaturen von 1512 vorgedruckt ist. Kiesewetter spricht von einem Schlick junior nicht. So ist Arnolt Schlick junior auf die merkwürdigste Weise zum Verfasser eines Werkes gelangt, dessen Autorschaft ihm gewiss sehr fern liegt. Die Handschrift selbst ist aufserdem entschieden in die Mitte selbst in die 2te Hälfte des 16. Jahrh. zu setzen und die in der Abhandlung angeführten Theoretiker, die einer älteren Zeit angehören, sind gar nicht mafsgebend für die Zeit der Abfassung derselben. Zieht doch Glarean 1547 den Gafor mit Vorliebe an, dessen Werke von 1480—1518 erschienen. Ferner ist bisher ganz übersehen worden, dass kein einziger Theoretiker dieser Zeit seine eigenen Musikbeispiele mit seinem Namen zeichnet, während er bei fremden nie die Autorangabe vergisst und wenn sie auch nur aus den Anfangsbuchstaben besteht. Mir ist kein einziges Beispiel bekannt, wo dies nicht zuträfe. Selbst Glarean, der selbst zugesteht, dass er kein Tonsetzer ist, sich aber gern zu den „Phonascen“ gerechnet sähe (Seite 174, neue Ausg. S. 127), bemerkt nur ganz bescheiden, dass die folgenden Melodien zu den Oden ein eigener Versuch seien. Obige Buchstaben A. S. können daher den Verfasser der Abhandlung gar nicht bezeichnen. Wer nun dieser A. S. sei, liefse sich nur feststellen, wenn man Tonsätze vergliche, die den oben genannten Autoren bestimmt angehören und mit einem der im Ms. mitgeteilten übereinstimmten. Hierzu gäbe die Bibliographie der Musik-Sammelwerke das Material in die Hand. Um nun diesen von Pölchau und Kiesewetter angebahnten Irrtum zu vermeiden, wäre es unbedingt notwendig das Ms. künftig nur mit seiner Bibliotheksnummer, die ich

an den Kopf dieses Artikels gesetzt habe, zu bezeichnen und nicht mit A. Schlick jun.

Rob. Eitner.

Die Leipziger Stadtpfeifer.

(Mitgeteilt von **Dr. R. Kade** in Leipzig.)

Das älteste ständige Musikchor in Leipzig waren die Ratspfeifer oder Stadtpfeifer. Zu welcher Zeit dieses Institut eingerichtet worden ist, lässt sich mit voller Sicherheit angeben, es geschah 1479. In diesem Jahre findet sich im Leipziger Ratsbuch folgender Eintrag: „Uf sonnabendt nach Kiliani (10. Juli) anno 1479 haben alle drey rete eintrechtiglich zu eren der stadt und allen bürgern zu nutz und frommen zu spielleuten und dynern ufgenommen meister *Hansen Nagel* mit zweyen seinen sönen, und haben im zu jarsolde geredt und zugesagt ierlich 40 alte schog zu gaben und ydem (= item) eyn hofegewant gleich den reitenden Knechten, und yn gesatzt, das sie von keynem bürger, deme sie zu seyner wirtschaft (= hochzeit) ader andern seynen eren pfieffen werden, nicht obir 40 groschen fordern und nehmen sollen, und wo sie gemeynen bürgern und armen leiten pfieffen würden, von den sollen sie nicht mehr haben, widder (weder) herberge noch holtzgeldt, auch umbe das nawe Jahr zu keynem bürger gehen ungeverlich (= unverbrüchlich). Das haben sie dem Rate also zu halden auch geredt und gelobt und die wapen (= Stadtwappen), die yn der rat wil machen lassen, sollen sie dem rate widder antworten, wanne sie von des rats dinste scheiden werden.“

Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurde jedoch zu den ursprünglichen 3 Ratspfeifern ein vierter hinzugenommen, auch wurde ihnen allen freie Wohnung gegeben, und dafür ihr bisheriger Lohn etwas verkürzt und da sie sich fortwährend Vorschuss „uff ihren Solt“ geholt hatten, so wurde von 1499 die Einrichtung getroffen, ihnen ihren Lohn wöchentlich auszuzahlen. Seit diesem Jahre sind regelmäfsig in den Stadtkassenrechnungen 40 Groschen wöchentlich für die 4 Ratspfeifer gebucht. Erst unter dem Bürgermeister Lotter, 1556, wurde der Gehalt von 10 auf 12 Groschen erhöht und von 1597 an bekamen die Pfeifer wöchentlich 15, von 1599 an sogar 18 Groschen. Bei dieser Einrichtung blieb es aber dann das ganze 17. Jahrhundert hindurch und weit bis in das 18. hinein. Erst 1738 erscheinen die „Kunstgeiger“. Bei ihrem Antritt hatten die Pfeifer einen Eid zu leisten, der uns zwar erst aus dem Jahre 1613 erhalten

ist, der aber doch auf eine viel ältere Zeit zurückzugehen scheint. Er lautet: „Dem Dienst, darzu ich mich begeben hab, dem will ich getreulich und vleissig vorstehen, des Rathes Ehren fördern, und Schaden, ob ich den erfahren würde, melden, warnen und offenbahren, der Musica in der Kirchen, sowohl dem Abeblasen von dem Rathhause vleissig abwarten, diejenigen so mich und meine Gesellen zu Ehren, es sei auf Wirthschaften oder Gastereien erfordern, mit dem Lohn nicht übersetzen, sondern an dem, was verordnet, begnügen und im Auffwarten mich willig und unverdrossen erfinden lassen. Treulich und ungefehrlich, als mir Gott helfe."

Das Abblasen vom Turm wurde im August 1599 eingeführt, nachdem bei einer Renovation des Rathauses der noch jetzt bestehende eiserne Austritt zu diesem Zwecke angebracht worden war.

Leipzig konnte stolz sein auf diese 4 Stadtpfeifer. Die Hauptstadt Dresden begnügte sich bis 1572 mit einem einzigen Stadtmusikanten, dem „Kreuztürmer". Zu gröfseren Festlichkeiten, wie zur Johannisprocession, liefs der Dresdener Rat wiederholt die Leipziger kommen. In den Dresdener Stadtrechnungen findet sich 1522 die Notiz: „42 groschen den Pfeifern von Leipzig geschänkt uf des Schössers Hochzeit, dass sie vor dem Sacrament gepfiffen." Die Leipziger Akten bergen noch reiches Material.

Einige Dokumente über die englischen Instrumentisten.

1. Königl. Sächs. Geheim. Staatsarchiv. Copial 535.

„An Hansen Thilo, Hausvogt. Lieber Getreuer. Unser gnädigster Befehlich ist, du wollest unsern Englischen Instrumentisten von unsertwegen auferlegen, sich alsbald nach deiner Anmeldung mit ihren Instrumenten anhero bei Tags und Nachts zu uns zu begeben und die Trauerkleider, so wir ihnen machen lassen, mitzubringen, damit sie allhier darinnen aufwarten können, und damit sie der Fuhre halber nicht gehindert werden, wollest du ihnen unsrer Kutscher einen, so die Sachen pflegen zu führen, welcher unter denselben am besten fortkommen kann, verordnen, der sie bis gegen der Gasse führe bei Tags und Nachts; allda sie zu ihrer Ankunft Ambtsfuhre bekommen werden, auch demselben Kutscher befehlen, dass er nach ihrer Ankunft gegen der Gasse folgenden Tages vollendts ledig hereinfahren soll und solches alles dermassen mit Fleiss bestellen, damit berührte

Instrumentisten je eher, je besser allhier sein mögen. Berlin, den 25. Oktober. anno 1586.

2. Ebenda. Copial. 535.

An Se. Königl. Majestät zu Dänemark. Ew. Königl. Majestät Einspänniger, welchen sie den Engländischen Instrumentisten zugeordnet, hat uns Ew. K. M. Schreiben, zu einer Ankunft bei uns zu recht überantworten lassen. Dass nun Ew. K. M. uns auf unser freundlich Bitten uns nicht allein diese Instrumentisten freundlich haben zukommen, sondern sich auch mit denselben zuvor uff eine gewisse Unterhaltung vergleichen und ihrer Abfertigung halber so fleissige Vorsehung haben thun lassen und also derhalben sich so oft nnd vielmals unserthalben bemühet, dessen thun wir uns gegen Ew. K. M. ganz dienstlich und freundlich bedanken. Weidenheim, d. 19. Oktob. anno 1586.

Dazu vergleiche Siebenkees, Materialien zur Nürnbergischen Geschichte: „1612, d. 20.—23. Oktober haben etzliche Englender des Landgrafen zu Kassel bestellte Komedianten" etc... Engelländische Komedianten spielten im Mai 1597 während 7 Tagen am Hofe zu Stuttgart und erhielten 300 Gulden. Im Jahre 1603 übersandte Königin Elisabeth von England dem Herzoge Friedrich von Würtemberg durch ihren Gesandten Spencer den Hosenbandorden, der eine „Gesellschaft ausgezeichneter englischer Musiker, Komedianten, Tragoeden und Histrionen" mitbrachte unter denen auch der Sage nach der Dichter des Sommernachtstraumes sich befunden habe. Vgl. Adolph Palm, Briefe aus der Bretterwelt zur Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters. Stuttgart 1881.

R. Kade.

Zur Totenliste 1888.

Zusätze nnd Verbesserungen von **Ed. Friese** und **C. Lüstner.**

Brzowski, Jos., Nestor der polnischen Komponisten, geb. 1805, st. 8. Nov. in Warschau. (N. Z. f. M. 1889. 10. — Siehe auch Schumann's gesammelte Schriften II.)

Cabu, Edmond, geb. 1832, nicht 1843. (Guide 329.)

Conte, Jean, nicht **Conté.**

Greith, Karl, ist zu streichen, da er schon 1887 starb, siehe M. f. M. 20, 115.

Herold, Rudolf, st. in St. Francisco, nicht in Philadelphia. (Guide 218. — Signale 647.)

Lyschine, Gregor, geb. 23. April 1854 in St. Petersburg, st. 27. Juni ebd. (Nekrolog in Mus. Rundschau No. 29/30.)

Meyer, Pater **Ambrosius,** Organist an der Stiftskirche zu Luzern, st. 21. August ebd. (Wochenbl. 71. — Signale 106. — Lessmann 99 von 1889.

Parlow, Albert, Militärmusikdirektor, geb. 23. Dez. 1823 zu Torgelow, st. 27. Juli zu Wiesbaden. Der im Jahrg. 16, 111 aufgeführte **Wilhelm Parlow** war sein Bruder und ebenfalls Militärmusikdirektor (Mitteilung seiner in Wiesbaden verheirateten Tochter).

Reed, Thomas German, Sänger, Dirigent und ausgezeichneter Pianist (siehe Riemann's Lex.), st. 21. Febr. in St. Croix (Surrey). N. Z. f. M. 234.

Sachs, Julius, ist zu streichen, da er schon 1887 st. und in M. f. M. 20, 131 verzeichnet ist.

Schubiger, Anselm, Mönch in St. Einsiedeln in der Schweiz, der bekannte Musikhistoriker, st. dort am 14. März.

Schwaiger, Ernst, Liederkomponist, schrieb auch die Oper: Die letzten Tage von Pompeji, Dirigent eines Gesangvereins in München, st. daselbst am 14. Okt. (Musik. Tagesfragen No. 8.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

14. Collectio musices organicae ex operibus Hieronymi Frescobaldi Ferrarensis (nat. 1583 + 1644) quondam Organistae ad S. Petrum Romae. Sammlung von Orgelstücken... Herausgegeben von Fr. X. Haberl. Leipzig u. Brüssel, Breitkopf & Härtel. Preis 10 M. hoch fol. X und 99 Seiten nebst Portrait Fr.'s.

Der Herausgeber hat ganz recht, wenn er im Vorworte behauptet dass alle neueren Ausgaben der Orgelwerke Frescobaldi's bisher ungenügend waren, um ihn ganz zu kennen und zu beurteilen. Wenn man die vorliegende Sammlung von 68 Tonsätzen in den manigfaltigsten Charakteren studiert hat, so muss man dem Herausgeber völlig beistimmen, wenn er die Kompositionen Fr.'s als bedeutend und epochemachend bezeichnet und ihn ebenbürtig eines Seb. Bach's hält. Auch Fr. kann neben zarten und weichen Tonsätzen mächtig in die Harmonien greifen und oft so herbe und hart werden, dass man eine Zeit bedarf, um die Schönheiten seiner Erfindungskraft nach und nach zu fassen. Schwer ist es allerdings seinen weit ausgesponnenen Sätzen bis zum Schlusse zu folgen, denn sie wollen oft kein Ende nehmen und so sehr man die Kunst bewundern muss, das Herz bleibt kalt. Besonders anmutig sind seine kleinen Sätze. Ich greife nur die Toccata No. 19 heraus und erfreue mich an der Schmiegsamkeit

der Stimmenführung und den edlen Motiven. Das Vorwort bietet noch zwei Punkte, die einer Widerlegung bedürfen. Gleich im ersten Absatze sagt Herr Haberl, dass wir von älteren Orgelkompositionen kaum dreifsig Seiten in moderner Entzifferung besitzen. Das ist nicht ganz richtig. Das Orgelbuch von Schlick von 1511 umfasst 21 Seiten, Paumann's Orgelstücke 43 Seiten, das Buxheimer Orgelbuch 111 Seiten, das Orgelbnch von Joh. Buchner 94 Seiten, die Sammlung Sweelinck'scher Orgelstücke 51 Seiten, Ritter gieht 230 Seiten und unzählig sind diejenigen, die sich verstreut in diesem und jenem Werke finden, wie in Winterfeld's Gabrieli, in den Monatsheften, in biograpbischen und musikhistorischen Werken. Der zweite Punkt betrifft die Äufserung auf S. VIII, „dass Frescobaldi hier zum erstenmale in der Geschichte des Orgelspieles mit Variationen hervortritt". Sweelinck läuft ihm den Rang gut um 25 Jahre ab. Auch wendet er die Form nicht nur vorübergehend an, sondern mit besonderer Vorliebe, was nns besonders seine zahlreichen Schüler beweisen. Auch er verwendet die Rhythmik, Taktveränderungen, Synkopen, Triolen u. s. w. als Hilfsmittel, nm dem Thema neuen Reiz zu verleihen. Im übrigen ist aber Fr. grofsartiger veranlagt als Sweelinck, verfügt auch bereits über ganz andere Hilfsmittel als Sweelinck, der noch im 16. Jh. seine Ausbildung empfangen hatte und sich die Wege erst bahnen musste.

Rechnungslegung
über die
Monatshefte für Musikgeschichte
für das Jahr 1888.

Einnahme	1288,50 M
Ausgabe	1234,08 M

Spezialisierung:

a)	Einnahme: Mitgliederbeiträge. Darunter an Extrabeiträgen von den Herren Dr. Eichborn 50 Mark und S. A. E. Hagen 5 Mark	796,00 M
	Durch die Breitkopf & Härtel'sche Musikalienhandlung	492 50 M
	Summa	1288,50 M
b)	Ausgabe: Buchdruck	708,82 M
	Papier	72,50 M
	Notendruck nebst Papier	145,12 M
	Feuerversicherung, Circular, Buchbinder, Utensilien	21,10 M
	Verwaltung, Post etc.	210,96 M
	Mehrausgabe aus dem Jahre 1887	75,58 M
	Summa	1234,08 M
c)	Überschuss	54,42 M

Templin (U.-M.), im Oktober 1889.

Rob. Eitner,
Sekretär der Gesellschaft für Musikforschung.

Mitteilungen.

* Das 3. Vierteljahr der Vierteljahrsschrift, herausgegeben von F. Chrysander, Ph. Spitta und Guido Adler (Lpz., Breitkopf & Härtel) enthält recht wertvolle Aufsätze, besonders der biographische Artikel Marco da Gagliano von Dr. *Emil Vogel* und „Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter“ von *Ph. Spitta* verdienen eine besondere Beachtung. Ebenso ist die Entdeckung des belgischen Benediktiners, Dom Germain Morin, dass *Guido von Arezzo* ein Franzose ist und eigentlich *Guido de Sancto Mauro* sich nannte, höchst wertvoll, wenn sie auch noch der weiteren Untersuchung bedarf. Heinrich Reimann's Artikel „Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik“ gehört ins spekulative Fach der Wissenschaft, welches mehr den Mathematiker als Historiker anzieht. Alle die Abhandlungen über aufsereuropäische Musik bringen uns nicht weiter als über die Grundgesetze der Tonfolge und Tonart. Über die Musik-Ausübung dagegen selbst wissen wir entweder auch nicht die kleinste Nachricht zu geben, oder sie ist so unentwickelt, dass es sich nicht verlohnt näher darauf einzugehen. Dennoch hat das undankbare Feld für manchen Gelehrten eine besondere Anziehung und wir erhalten jahraus jahrein eine gelehrte Abhandlung über die andere, und fast scheint es als wenn das Feld unerschöpflich wäre. Man bewundert den Scharfsinn der Verfasser und bedauert, ihn nicht auf etwas Wertvolleres verwendet zu sehen.

* Herr *Johannes Schreyer* in Dresden hat einen Band Orgelkompositionen von *Joh. Seb. Bach* herausgegeben, die jungen Orgelspielern eine methodische Anleitung zum Studium der Orgelkompositionen Bach's geben soll. Dieselben sind mit Angabe des Fingersatzes, der Pedalapplikatur, des Tempo, der rhythmischen Konstruktion und soweit dies möglich ist mit der Registrierung versehen. Sie bestehen aus Choralbearbeitungen, 2 Sonaten, 2 Präludien mit Fugen, 1 Fuge und 1 Toccata. Die Auswahl ist eine ganz vorzügliche und entspricht ihrem Zwecke nach allen Seiten hin. Sie ist durch Fr. Hofmeister in Leipzig zu beziehen.

* Richard Wagner und die deutsche Sage. Von Dr. J. Nover in Mainz. In Virchow's und von Holtzendorff's Sammlg. gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. Neue Folge, 3. Serie, Heft 68. Hamburg, Verlagsanstalt und Druckerei A. G. 1889. 8⁰. 42 Seiten. Man könnte die Arbeit eine poetische Biographie nennen, so schwelgt der Verfasser in gehobener Stimmung. Stände nicht vor dem Namen desselben der Titel „Dr.“, so wäre man geneigt eine Dame als Verfasserin zu vermuten und zwar in der Farbe wie die Elise Polko.

* Die Plainsong and Mediaeval music society in London hat für ihre Mitglieder für 1888/89 eine Anzahl hds. Antiphonale, Breviare, Graduale, Missale u. a. auf photolithographischem Wege herstellen lassen und bietet den Bd. von 18 Nrn. zur Subskription mit 20 M an, zu beziehen durch Mrs. J. Masters & Co., 78 New Bondstreet in London W. Die umgedruckten Hds. sind aus dem 10.—13. Jh. und enthalten auch das Enchiridion vel musica enchiriadis, welches einst Hucbald zugeschrieben wurde, nach der Hds. des british Museum's, Cod. Arund. 77. Der Herr Herausgeber der Hds., Herr H. B. Briggs in London, schreibt sie heute noch Hucbald zu. Die von deutscher Seite unternommenen Untersuchungen sind also noch nicht bis nach England gedrungen. Für den Fachmann und Liebhaber hat die Veröffentlichung aber auf alle Fälle einen grofsen Wert.

* Ein Engländer Namens Augustus Hughes-Hughes in London hat 43 historische Programme zusammengestellt und sie in der splendidesten Weise drucken

lassen (London, printed by Arliss Andrews. 1889. 8⁰.). Sie umfassen die Zeit von 550 bis 1886 und stellen Gesangs- und Instrumentalwerke der verschiedenen europäischen Kulturstaaten chronologisch zusammen. Eine große Belesenheit und Literaturkenntnis kann man dem Verfasser nicht absprechen. Er hätte nur stets hinzufügen müssen, woher die betreffende Komposition zu erlangen ist. Ob er aber sein Wissen nicht etwa aus dem Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke entlehnt hat, bedürfte noch der Untersuchung.

* Boll's Musikalischer Haus- und Familienkalender 1890. Herausgegeben von Franz Huldschinsky. Verlag von R. Boll in Berlin. 4⁰. Preis 1 M. Außer dem Kalendarium, welches schon mit Geburtsdaten von Musikern versehen ist, bringt der Kalender Biographien, Berichte und Erzählungen, Facsimile, Porträts, Tonsätze in buntem Gemisch, Gutes und Schlechtes, wie es eben die Welt liebt. Für jeden etwas. Wer außerdem noch 300 M verdienen will, schreibe eine Gavotte „im Klavier-Arrangement" (?) und sende sie bis zum 1. März 1890 an die Verlagshandlung in bekanntem Preisbewerbungsverschluss. Mehr kann man von einem Kalender nicht verlangen.

* Im Laufe des Monats December erscheint im Buchhandel: Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts der breslauer Stadtbibliothek, beschrieben von Dr. *Emil Bohn*. Breslau, Julius Heinauer. gr. 8⁰. c. 450 Seiten. Den Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung wird das Werk bei Einsendung von 11 M unter Streifband zugesendet.

Breslau, Kirchstr. 27, Dr. E. Bohn.

* *Leo Liepmannssohn*. Antiquariat in Berlin W. 63 Charlottenstr. I, Katalog 79. Musikliteratur. Letzte Erwerbungen. 229 Nrn., darunter die Abteilung: „Violine und Seiteninstrumente". Eine sehr wertvolle Sammlung.

* Mit diesem Hefte schließt der 21. Jahrgang der Monatshefte und ist der neue Jahrgang bei buchhändlerisch bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen. Der Jahresbeitrag für die Mitglieder beträgt 6 M und ist im Laufe des Januars 1890 an den unterzeichneten Sekretär der Gesellschaft einzusenden. Der 18. Jahrg. der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke bringt den Schluss zu Glarean's Dodecachord von 1547, welcher nun in 3 Jahrgängen vollendet und zum Ladenpreise für 36 M netto zu beziehen ist. Der Subskriptionspreis für die älteren Subskribenten beträgt 9 M, für neu eintretende anfänglich 15 M. Näheres teilt der Unterzeichnete mit.

Templin (U.-M.). *Rob. Eitner.*

* Hierbei 2 Beilagen: 1. Titel und Register zu den Monatsheften 1889. 2. Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Bogen 8. Fortsetzung im nächsten Jahrgange.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Namen- und Sachregister.

Fehlerverbesserung und Zusätze.

S. 71 ist beim Reindruck die 1. Zeile aus Versehen die 1. Zeile von S. 72 geworden; man setze die Worte „und den Komponisten kennen werde. Wenn also schon beim singenden Publikum" auf S. 71, 1. Zeile.

S. 73 füge noch zu 1563 das sixtinische Archiv in Rom als Besitzer der Motetten hinzu.

S. 73, 2. Z. lies Decanenda statt De Canenda.

S. 74, 1. Z. lies 16. 2. pars.

S. 74, 4. Z. „Tantum ergo" ist der 2. Tl. vom vorhergehenden Gesange.

S. 75. Wie ich richtig vermutete ist das Buch Madrigale von 1565 unvollständig, nach Herrn Dr. Vogel's Angabe fehlen noch die Madrigale:

22. Qual hor rivolgo (2. p. Ma pur in te).
23. Non è lasso.
24. Convien ch' ovunque.

Dadurch muss es dann in der Ausgabe von 1569 heifsen nur um „Dalle belle contrade p. 17" vermehrt.

S. 88 lies im Inhaltsanzeiger der Madrigale bei No. 5, 2 p. l'uccidete; bei No. 13, 2. p. E s' indi und No. 17 v'allontanate.

MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

22. JAHRGANG.

1890.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.

LEIPZIG,
BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhalts-Verzeichnis.

Ehren- und korrespondierendes Mitglied.

Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett.

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock.
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg).
Fr. J. Battlogg, Expositus in Gurtis.
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten.
H. Benrath, Redakt. d. Hbg. Korresp., Hamburg.
Rich. Bertling, Verlagsbnchh. u. Antiquariat in Dresden.
Rev. H. Bewerunge. Meynooth (Irland).
Ch. Fr. le Blanc, Kaplan, Everdingen b. Utrecht.
H. Böckeler, Domchordir., Aachen.
Dr. Boecker, Pfarrer in Fischeln.
Dr. E. Bohn, Organist, Breslau.
P. Bohn in Trier.
Georg Bratfisch, Frankfurt a/M.
Dr. W. Braune, Prof., Giessen.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Theodor Carstenn, Kantor, Elbing.
C. Dangler, Colmar i. Els.
Dr. Alfr. Dörffel, Leipzig.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Possenhofen in Bayern.
Dr. Im. Faifst, Prof., Stuttgart.
Dr. F. Fraidl, Graz.
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a. M
Th. Graff, Pforzheim.
Franz Xaver Haberl, Regensburg.
J. Ev. Habert, Organist, Gmunden.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg.
Dr. Rob. Hirschfeld, Wien.
Dr. O. Hostinský, Prag.
Prof. Dr. Otto Kade, Musikdir., Schwerin i. M.
Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Berlin.
C. A. Klemm, Leipzig.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i. W.
Oswald Koller, Prof. in Kremsier.
O. Kornmüller, Kloster Metten in Niederbayern.
Dr. Richard Kralik, Wien.
Alex. Kraus, Baron, Florenz.
Emil Krause, Hamburg.
Moritz Lentzberg, Lemgo.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Frh. v. Liliencron, Klosterpropst, Schleswig.
G. S. L. Löhr, Southsea (England).
Dr. J. Lürken, Wilnsdorf.
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Eduard Maafs, Charlottenburg b. Berlin.
Georg Maske, Oppeln.
Dr. Melde, Prof., Marburg.
Freiherr von Mettingh, Nürnberg.
Therese von Miltitz, Bonn.
H. P. Jos. Moonen, Venlo (Holland).
Ismar Mühsam, Berlin.
Dr. Hans Müller, Berlin.
Dr. W. Nagel, Zürich.
Fr. Niecks, Dumfries (Schottland).
F. Curtius Nobl, Duisburg.
M. Notz, Musikdir., Cannstadt i. W.
H. Pardall, Wolfenbüttel.
Albert Quantz, Göttingen.
Ernst Julius Richter, Pastor in Amerika.
Dr. Hugo Riemann, Sondershausen.
Giulio Roberti, Turin (Italien).
F. Rödelberg, Dir. d. Cäcil.-Ver., Kaiserslautern.
Paul Runge, Colmar i. Els.
G. Schefer, Buchhändler, Berlin.
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe.
D. F. Scheurleer, im Haag.
Jos. Schildknecht, Hitzkirch (Schweiz).
Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister, Augsburg.
Otto Schmid, Dresden.
Johannes Schreyer, Dresden.
Rich. Schumacher, Berlin.
F. Schweikert, Karlsruhe (Baden).
F. Simrock, Berlin.
Jos. Sittard, Hamburg.
F. Z. Skuherský, Direktor, Prag.
Dr. H. Sommer, Prof., Weimar.
Wm. Barclay Squire, London.
Hugo Steinitz, Breslau.
C. Stiebl, Musikdirektor, Lübeck.
Fr. Stöber, Santiago (Chile).
Reinhold Succo, Musikdirektor, Berlin.
Wilhelm Tappert, Berlin.
Universitäts-Bibliothek in Strafsburg.
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg in Kärnten.
Joaq. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
Dr. Emil Vogel, Berlin.
C. Walter, Biberach a./Rh.
W. Jos. v. Wasielewski, Blankenburg i. H.
Wilh. Weber, Augsburg.
Ernst von Werra, Chordir., Konstanz i. B
Jacob Wüst, Stiftskaplan und Chordirekt. Luzern.
Dr. F. Zelle, Berlin.

Rob. Eitner in Templin (U.-M.), Sekretär der Gesellschaft.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 1.

Die soziale Stellung der Musiker im 18. Jahrh.

Man ist so gern geneigt die gesellschaftliche Stellung derselben gleich der eines Bedienten darzustellen. Allerdings, wer sich gegen eine bedientenhafte Behandlung damals nicht energisch wehrte und wem die Natur nicht eine achtunggebietende Persönlichkeit verliehen hatte, dem war das Los beschieden, zeitlebens als Kammerdiener behandelt zu werden. (Gar mancher Musiker weiſs sich heute auch keine höhere gesellschaftliche Stellung zu verschaffen.) Wenn man aber glaubt, dass dies das Los des Musikers damals durchweg war, so ist man sehr im Irrtum. Gluck, Mozart, Carl Ditters (v. Dittersdorf), Quantz, Graun, Kirnberger, Reichardt und viele andere verstanden es sehr wohl dem Adel gegenüber ihre Stellung zu wahren und sich ihnen als gottbegnadete Künstler gleich zu stellen. Haydn lernte diese Kunst allerdings erst in späterem Alter, genoss sie dann aber auch in erhöhtem Maſse. Man darf die Anrede mit Er, welche einst gebräuchlich war, nicht als einen Grad von Erniedrigung ansehen. Sie bildete ein Mittelglied zwischen dem Du und Sie und jeder höher Gestellte redete den unter ihm Stehenden mit Er an: So der Vater seinen Sohn, sobald er ins Leben eintrat, der höhere Beamte seine Unterbeamten, und die Anrede mit Sie war nur bei gleich hochgestellten Personen üblich. Redete doch der einstige Oberbibliothekar an der Kgl. Bibliothek zu Berlin, der Geheimerat Pertz, noch in dem Anfange der 50er Jahre unsers Jahrhunderts jeden jungen Mann mit Er an. Man findet in unseren musikhistorischen Werken

neueren Datums dies Thema oft in recht einseitiger Weise besprochen und eine Darstellung, als wenn der Künstler damals sich seiner Menschenwürde völlig unbewusst gewesen wäre. Es wird hierbei so gern die Selbstbiographie Dittersdorf's angeführt, um die damalige gesellschaftliche Stellung des Musikers zu kennzeichnen, jedoch entweder aus Flüchtigkeit oder absichtlich der Wortlaut der Dittersdorfschen Darstellung verdreht, denn sie sagt gerade das Gegenteil von dem, was bewiesen werden soll. S. 127 schreibt nämlich Dittersdorf in seiner Selbstbiographie (ediert von Karl Spazier, Lpz. 1801, Br. & H.), als ihn der neuerwählte Theater-Intendant zu Wien, Graf von Spork, mit *Er* anredete: „Mir fuhr das Er gewaltig vor den Kopf. Ew. Excellenz halten mir zu Gnade, antwortete ich, ich weiſs nicht wie ich dazu komme, dass Sie mich *Er* heiſsen. Ich habe öfters die Ehre gehabt, bei Ew. Exc. Vorfahr u. andern Ksl. Geh. Räthen zu speisen, u. keiner von ihnen hat mich *Er* geheiſsen. So eine Herabsetzung bin ich nicht gewohnt und beleidigt mich." Ditters war damals noch ein junger Mann von 25 Jahren. Und S. 150, als er zum Bischof von Groſswardein kam, nachdem der Prinz von Hildburghausen, der ihn erziehen lieſs und wie einen Sohn behandelt hatte, gestorben war, an dem Bischof abermals einen väterlich gesinnten Freund fand: „Ich bitte Ew. Excellenz noch um eine Gnade: dass mich Ew. Exc. statt *Sie, Du* nennen. Ich bin von meinem vormaligen Herrn, dem Prinzen von Hildburghausen, der Vaterstelle bei mir vertrat, so gewohnt, und da Sie nunmehr so väterlich zu mir handeln, so bitte ich um diese Gnade. Worauf der Bischof nach einigem Besinnen antwortet: da Du mich zu deinem Vater haben willst, so wirst Du mir auch erlauben, dass ich Dich als meinen Sohn betrachte. Dabei trocknete er sich die Thränen, die aus seinen Augen hervorquollen." Hieraus die bedientenartige Stellung der Musiker im 18. Jahrh. zu folgern, weil D. um das Du bittet, „er wäre das so gewohnt", ist doch lächerlich. Aber die Herrn Musikhistoriker gewissen Ranges reiſsen einzelne Sätze aus dem Zusammenhange, um ihre eigenen falschen Vorstellungen mit Beweisen zu belegen, und führen Andere dadurch irre. **Rob. Eitner.**

Eine Bittschrift Georg Caspar Schürmann's.

An
E. Hoch Edl. Hochw. Raht der Stadt
Braunschweig
gerichtete unterdienstl. Bitte
pro
salvo conductu speciali & communicatione actorum & termino ad deducendam innocentiam simul cum subsidial. ad conquirendam probationem idoneam pp.
(?)
Georg Caspar Schürmann
Supplicanten.

Hoch und Wohl Edle, Veste, Hochgelahrte Hoch und Wohlweise Grofsgünstig Hochgeehrte Herren.

Ew. Hoch und Woll Edl. Herr. werde gemüfsiget, mit diesen unterdienstl. vorzustellen, wie dafs neulicher Zeit, alfs Ihro Hochfürstl. Durchl. zu Braunschweig Lüneburg meine Wenigkeit nebst anderen virtuosen aus Hamburg zur execution dasiger operen beruften lassen, es sich in der Zurückreise begeben, dass da ich nebst andern meinen Platz bey Mons.r Vogel auf dem Wagen eingenommen, wegen vorgefallenen Aufenthalt aber wieder abgestiegen, und an den genommenen Ohrt meinen Mantel liegen lassen, im wiederkehren befunden, dass einer von unserer Gesellschaft nahmens Johann Harder Möller sich auff meine Stelle gesetzet, deshalben dawieder, doch mit allem Glimpff protestiret und ihm ersuchet, weil diese Stelle bereits occupiret, Er sich an einen andern Ohrt zu setzen belieben möchte; weil aber gedachter Möller mir zur Antwort gegeben, Er achtete das nicht, und demnach darsitzen bleiben wolte, und wieder alles mein Einreden obstinate bey seinen Vorsatz verharret, so habe so wol auf Zureden der Compagnie, dass Er bekannt gerne Händel anzufangen, alfs auch ohndem aus Liebe zum Frieden diesen Menschen gutwillig gewichen und mich auf einen andern Ohrt gesetzet, und bescheidentlich denselben in Beyseyn der andern zu verstehen geben, dass Ihm diese stelle gerne von Anfang an gelassen, wenn solches nur gewusst, und mit Höfflichkeit von ihm darumb weere angesprochen worden, und darauff weiter nichts arges denkend mit der Compagnie, fortgereyset. Alfs wir aber etwas ferne der guten Stadt Braunschweig nahe beym Gericht ankommen, begehret der Möller, dass der Fuhrmann still halten und Ihm absteigen lassen möge, und anfangs seinen Behurff

verrichtet, nachmals mich zu sich hinuntergefodert, sagende, Er holte (?) hier etwas mit mir zu strechen (?), ob ich nun wol vom Wagen nicht abtreten, und lieber ctra die Erbarkeit pecciren wollen, und s. v. meine affaire auff dem Wagen bleibend verrichtet, so habe dennoch auf anreden der Mitreisenden, und durch nachgeben den Möller abermahl zur raifon zu bringen, wieder willen zum absteigen resolviren müssen, gantz keiner Gefährlichkeit aber dabey vermuthen gewesen, so bald aber vom Wagen kommen, unvermuthlich wahrnehmen müssen, dass der Moller vom Leder gezogen, und mich biſs an den Wagen forciret, ebenfalſs zum Degen gegriffen, und hinwieder, mein Leben zu salviren eine rechtmäſsige Nothwehr zu gebrauchen, worüber leyder durch einen unglücklichen Stoſs der Moller sein Leben verlohren und Gott gebe, Selig eingebüsset hat.

(Es folgen hier längere juristische Erörterungen über die Notwehr, zuletzt das) ... unterdienstliche Suchen und Bitten ... über diese mir abgezwungene Nothwehr Urthel und Recht ergehen zu lassen ... Welche sonderbare mildrichterliche Vertheydigung der Unschuld der groſse Richter mit vielen Seegen an Sie und ihre Nachkommen reichlich vergelten wird, dem ich tag und nacht inbrünstig darumb und umb Vergebung meiner Sünden anruffen und Lebenslang verbleiben wil

Ew. Hoch u. Woll Edl. Herr. und Groſse (?)

Dienstschuldigster Knecht
Georg Caspar Schürmann.

(Es liegt bei:)
Super qualitate Vulneris
latum Judicium
Domini Physici
Br. 29. Aug. 1697

Vorstehendes Dokument ist mir im städtischen Archive zu Braunschweig vom Archivar, Herrn Professor Dr. Hänselmann freundlichst mitgeteilt worden. Nur die Unterschrift rührt von Schürmann her; sie zeigt indess bereits die festen, etwas gespreizten Züge seiner späteren Handschrift.

Daſs Schürmann 1697 an den Braunschweigischen Hof gekommen, war bekannt; eine Rückkehr nach Hamburg finde ich dagegen nirgends erwähnt. Zunächst wird die Fortsetzung und auch die Wiederaufnahme der Reise, die so verhängnisvoll begonnen, wohl gerichtlich verhindert worden sein und vielleicht ist der mitgetheilte Vorfall gar der Anlass dazu gewesen, dass aus dem kurzen Gastspiel zur Zeit der Sommermesse alsbald ein dauernder Dienst hervorgegangen ist.

Ob Schürmann, dessen Lebensumstände leider sehr im Dunkel liegen, damals wirklich noch „Altist" gewesen ist? Jene That, die doch immerhin die Führung eines Degens voraussetzen lässt, ebenso das Verhalten Möllers und der andern Mitreisenden dürfte die Annahme eines so jugendlichen Alters nahezu ausschliefsen, auch hätte dann der Verfasser der Bittschrift die Verwertung eines daraus herzuleitenden Milderungsgrundes schwerlich sich entgehen lassen. Andererseits freilich scheint auch die Angabe, nach welcher Schürmann im Jahre 1665 geboren sein soll, wenig glaubwürdig zu sein.

Dr. **Hans Sommer.**

Die Tonkunst der Babylonier und Assyrer.

Von **Konrad Neefe.**

Sowenig wir auch bisher durch die in den Ruinen der Stadt Niniveh aufgefundenen Palast-Skulpturen und Keilschrift-Fragmente aus der Bibliothek des Königs Assurbanipal über die musikalische Kultur bei den alten Babyloniern (Chaldäern) und Assyrern im Besonderen Aufschluss erhalten, indem sie sich bislang über das Tonsystem dieser Kulturvölker völlig ausgeschwiegen haben und auch menschlicher Berechnung nach für alle Zeiten ausschweigen werden, so will es uns doch scheinen, als ob jene Momente — die Skulpturen und Keilschrifttexte — geeignet wären, wenigstens ein annäherndes Bild von dem Charakter ihrer Tonkunst zu geben.

Wenn nun schon den Fachmann das Ergebnis der nachstehenden Untersuchung nicht zu befriedigen vermag, so dürfte doch jeder Versuch, über diese terra incognita, an der Hand des von der Assyriologie zur Zeit gebotenen Materials, einige Lichtstrahlen zu werfen, des Dankes wert sein.

Dem Verfasser soll hierbei die Poesie der Babylonier und Assyrer den wesentlichsten Stützpunkt bieten.

Während noch vor kaum einem Jahrzehnt besonders von dem Pariser Orientalisten Ernst Renan mit aller Entschiedenheit der semitischen Völkerrasse die Fähigkeit zur Erzeugung eines National-Epos abgesprochen wurde, ist durch die epochemachenden Entdeckungen des englischen Assyriologen G. Smith unwiderlegbar nachgewiesen worden, dass die Babylonier und Assyrer jene dichterische Einbildungskraft besafsen, vermöge deren bei ihnen ebensogut ein Nationalepos entstanden ist, wie es alle arischen Kulturvölker aufzuweisen

haben. Dabei fand aber schon der französische Gelehrte François Lenormant mit feinem kritischen Sinn heraus, dass die babylonisch-assyrische Epopöe (Nimrodepos) im Vergleich zu den arischen Epen einen weniger heroischen Charakter habe.

„Das babylonische Epos wandte sich mehr der Erzählung des Wunderbaren zu, während wir in dem, was davon übersetzt worden ist, nichts von dem so lebendigen und erregten Ausdrucke menschlicher Gefühle vorfinden, wie ihn die Dichter Griechenlands, Indiens und — fügt der Verfasser hinzu — Persiens ihren Werken zu verleihen wussten, und wie er eben diese unsterblich machte. Wohl sind bei den Indern (und Persern), wie bei den Griechen die Heroen ihrem Ursprunge nach göttliche Conceptionen, irdische Gestalten der Götter; doch sind sie in der Poesie von diesen streng unterschieden und abgesondert: sie bilden eine eigene Klasse für sich. Es sind durchaus nicht immer die Götter selbst, welche mit Beibehaltung des Namens, unter dem man sie verehrt, in alte Könige verwandelt werden, die ein irdisches Leben führen und den Schwächen der Sterblichen unterworfen sind, wie Izdubar in den Dokumenten, welche Smith bearbeitet hat".

Dem Geist und Wesen, welche in der epischen Dichtungsart der Babylonier und Assyrer ausgeprägt sind, entsprechen aber auch ihre lyrischen Ergüsse. Während sich jedoch bei beiden — Epos und Lyrik — die Gedanken durchweg im rhythmischen Ebenmafse der einzelnen Satzglieder entfalten, spricht sich ganz besonders noch in ihren lyrischen Ausströmungen eine religiöse Innigkeit und ein tiefempfundenes Sündenbewusstsein aus, wie man es nur in den Psalmen der „heiligen Schrift" anzutreffen vermag. Der Jenaer Professor Eberhard Schrader*) war es, welcher uns zuerst in deutscher Sprache eine Blumenlese assyrisch-babylonischer Gedichte aus Keilschriftfragmenten verständlich machte und in seinem Kommentar dazu mehrfach darauf hinwies, dass Wesen und Geist derselben mit dem der hebräischen Poesie nahe und eng verwandt seien. Vermutlich dienten diese und ähnliche Gesänge liturgischen Zwecken und wurden in den architektonisch grofsartig angelegten Tempeln der Assyrer mit Musik aufgeführt.

Teils die dialogische Abfassung, teils der Strophenbau deuten darauf hin, dass die babylonisch-assyrischen Bufspsalmen und religiösen Hymnen beim Gottesdienste, wie die israelitischen Wechselgesänge,

*) Eb. Schrader „Die Höllenfahrt der Istar. Ein altbabylonisches Epos. Nebst Proben assyrischer Lyrik". Giefsen, 1874.

von einem oder mehreren Halbchören und dem Gesamtchore, oder einem priesterlichen Vorsänger und dem antwortenden Chor der Gemeinde vorgetragen wurden.

In erster Linie gehört hierher folgendes Fragment eines babylonischen Bufspsalms von dem die Verse 2 bis 6 dem Büfser, 7 und 8 dem Priester, 9 bis 13 dem Büfser und 14 bis zum Schluss wiederum dem Priester in den Mund zu legen sein dürften.

1. Es werfen nieder das Antlitz die lebenden Wesen.
2. Ich, dein Knecht, voll Seufzens rufe ich zu dir.
3. Wer sündhaft ist, dessen inbrünstiges Flehen nimmst du an.
4. Blickst du einen Menschen erbarmend an, so lebt dieser Mensch.
5. Machthaberin über Alles, Herrin der Menschheit!
6. Barmherzige, der sich zuzuwenden gut ist, die annimmt das Seufzen!
7. Während sein Gott und seine Göttin ihm zürnen, ruft er dich an.
8. Dein Antlitz wende ihm zu, ergreif seine Hand!
9. Aufser dir giebt es ja keine rechtleitende Gottheit.
10. Treulich blick erbarmend auf mich, nimm an mein Seufzen!
11. Sprich: „Wie so lange ich?“ und dein Gemüth besänftige sich!
12. Bis wann, meine Herrin, möchte sich zuwenden dein Antlitz?
13. Gleich Tauben klage ich, von Seufzen sättige ich mich.
14. Vor Weh und Ach ist voll Seufzens sein Gemüth.
15. Thränen vergiefst er, in Klagerufe bricht er aus.*)

Bei nachstehendem Bufspsalm nehmen wir aufserdem eine Wiederholung gewisser dichterischer Redeformen wahr, die auch auf die Wiederkehr feststehender Tonphrasen in der Melodie zu diesem Liede schliefsen lässt. Derselbe lautet in der trefflichen Zimmern'schen Übersetzung**) wie folgt:

1. O Herr! meiner Sünden sind viel, grofs sind meine Missethaten
2. Mein Gott, meiner Sünden sind viel, grofs sind meine Missethaten!
3. Meine Göttin, meiner Sünden sind viel, grofs sind meine Missethaten!
4. Bekannter, unbekannter Gott, meiner Sünden sind viel, grofs sind meine Missethaten!

*) Mit Ausschluss der ersten Verszeile (welche Fritz Hommel's Übersetzung in dessen Werke: „Die Semitischen Völker und Sprachen“. Leipzig, 1883. Seite 321 flg. entnommen ist) nach der Verdeutschung von Dr. Heinrich Zimmern „Babylonische Bufspsalmen“. Leipzig, 1885. Seite 9 und 10.

**) Heinrich Zimmern a. a. O., Seite 63 flg.

5. Bekannte, unbekannte Göttin, meiner Sünden sind viel, grofs sind meine Missethaten!
6. Die Sünde, die ich gethan, kenne ich nicht;
7. Die Missethat, die ich begangen, kenne ich nicht.
8. Das Leid, das meine Speise ward, — nicht weifs ich's, wie?
9. Das Ungemach, das mich niedertrat, — nicht weifs ich's, wie?
10. Der Herr hat im Zorn seines Herzens mich angeblickt,
11. Der Gott hat im Grimm seines Herzens mich heimgesucht,
12. Die Göttin hat wider mich gezürnt und in Schmerz mich gebracht,
13. Bekannter und unbekannter Gott hat mich bedrängt,
14. Bekannte und unbekannte Göttin hat mich in Leid gebracht.
15. Ich suchte nach Hilfe, aber niemand fasst mich bei meiner Hand;
16. Ich weinte, aber niemand kam an meine Seite.
17. Ich rufe laut, aber niemand hört auf mich;
18. Leidvoll liege ich am Boden, blicke nicht auf.
19. Zu meinem barmherzigen Gott wende ich mich, laut seufze ich;
20. O Herr, blick erbarmend auf mich, nimm an mein Flehen!
21. O Herr, deinen Knecht, stürze ihn nicht!
22. In die Wasser der Hochflut geworfen, fasse ihn bei der Hand!
23. Die Sünde, die ich begangen, verwandle in Gnade!
24. Die Missethat, die ich verübt, entführe der Wind!
25. Reifs entzwei meine Schlechtigkeiten wie ein Gewand!
26. Mein Gott, meiner Sünden sind sieben mal sieben, vergieb meine Sünden!
27. Meine Göttin, meiner Sünden sind sieben mal sieben, vergieb meine Sünden!
28. Bekannter, unbekannter Gott, meiner Sünden sind sieben mal sieben, vergieb meine Sünden!
29. Bekannte, unbekannte Göttin, meiner Sünden sind sieben mal sieben, vergieb meine Sünden!
30. Vergieb meine Sünden, so will ich in Demut vor dir mich beugen.
31. Dein Herz, wie das Herz einer Mutter, die geboren, erheitere es sich,
32. Wie eine Mutter, die geboren, wie ein Vater, der ein Kind gezeugt, erheitere es sich!

Die magischen Gesänge von den sieben Geistern, „die alles nur erdenkbare Unglück über den Menschen bringen," zeigen uns gleichfalls einen vollkommenen Parallelismus membrorum. Das folgende

Fragment*) von einem solchen beginnt und endet mit demselben Refrain. Fr. Hommel nimmt an,**) dass diese und ähnliche Beschwörungsformeln, welche insgesamt mit dem stereotypen Anruf an den Geist des Himmels und den der Erde enden, von den Zauberpriestern oder Magiern unter mannigfachen Ceremonien in einem Tempo recitiert wurden. In Steigerung der auszusprechenden Gedanken wird in Vers 2 bis 4 gesagt wo? sieben geheimnisvolle Wesen seien; in den Versen 5 bis 9 wird uns weiter vorgeführt, wie? das Wesen derselben sei, und die Schlussverse 10 bis 14 geben uns endlich die Antwort wer? die „Sieben" sind.

1. Sieben sind sie, sieben sind sie,
2. In der Tiefe des Oceans sieben sind sie;
3. In des Himmels Äther sieben sind sie,
4. In der Tiefe des Oceans, der grofsen Behausung, wuchsen sie auf;
5. Nicht männlich sind sie, nicht weiblich sind sie,
6. Sie, wie weithinstrahlende Lichter sind sie.
7. Ein Weib nehmen sie nicht, Kinder erzeugen sie nicht,
8. Ordnung und Sitte kennen sie nicht,
9. Gebet und Flehen erhören sie nicht.
10. Wie ein wildes Ross auf dem Gebirge wuchsen sie auf,
11. Des Gottes Ea***) Feinde sind sie,
12. Die Thronträger der Götter sind sie.
13. Um die Wege zu verwüsten, lagern sie auf der Landstrafse,
14. Böse sind sie, böse sind sie,
15. Sieben sind sie, sieben sind sie. :|:
16. Geister des Himmels, beschwöret, Geister der Erde, beschwöret!

Weniger schwungvoll und kunstmäfsig waren die im Volke entstandenen kurzen Singgedichte, wiewohl auch ihnen die rhythmische Gliederung der Gedanken und Redewendungen nicht abgeht. Das möge nur folgendes Lied zeigen,†) welches nach einer Bemerkung Lenormant's jedenfalls bei einem ländlichen Feste gesungen wurde, und dem man einen günsten Einfluss auf das gute Gedeihen der Ernten zuschrieb:

*) Unter Benutzung der Schrader'schen Übersetzung und der Übertragung von Fr. Hommel („Die Semitischen Völker und Sprachen.") Leipzig, 1883. Seite 366.

**) Ebenda: Seite 304.

***) Ea war der eigentliche Schutzgeist aller Bedrängten und Leidenden.

†) Fr. Lenormant: „Die Anfänge der Kultur". Autorisierte deutsche Ausgabe. Jena, 1875. Band II, Seite 147.

Strophe: Das Getreide, das sich emporrichtet,
wird gelangen zum Ziel seines glücklichen Wachstums;
Das Geheimnis dafür
wir kennen es.
Gegenstrophe: Das Getreide des Überflusses
wird gelangen zum Ziel seines glücklichen Wachstums;
Das Geheimnis dafür
wir kennen es.

Der Umstand nun, dass die lyrischen Ausströmungen der Babylonier und Assyrer meist religiöser Natur waren, giebt uns den Hinweis, dass auch ihre musikalischen Regungen vorwiegend einen solchen, d. i. würdig-erhabenen Charakter trugen. Dazu kommt, dass sich in ihren epischen Erzeugnissen ein tiefer Weltschmerz offenbart über die Vergänglichkeit der Natur und die Sterblichkeit des Menschen, wie er in dem uralten Klagegesange zum Ausdruck kommt, welcher alljährlich am Feste des Tammuz (d. i. des babylonischen Adonis) von den Priesterinnen der Istar (d. i. der chaldäisch-assyrischen Venus) unter Mitwirkung von „krystallenen" Flöten oder „Imbûbu"*) und „schweren" Saiteninstrumenten (d. i. Harfen welche mit Edelsteinen verziert waren) angestimmt wurde.**)

Ob nun zwar der Adoniskultus syrisch-phönikischen Ursprungs ist, unverkennbar tritt er uns bei den alten Babyloniern in seiner ursprünglichsten und reinsten Form entgegen. Denn die ersten Gefühle, welche den Menschen bei Betrachtung der dahinwelkenden Vegetation und seiner eigenen irdischen Hülle ankommen mussten, konnten nur mafslos-trauriger Art und ihr Ausdruck durch Musik nur ein dementsprechender sein. Die sinnliche Freude, die wilde Begeisterung und Schwärmerei über das Erwachen und Aufblühen der Natur, welche namentlich in Phrygien bei demselben Kultus und in Hellas bei den orgiastischen Dionysosfeiern durch die sogenannte

*) Die Phöniker nannten ihre Flöten, die sie aus Elfenbein fertigten, „Abuba", und bei den Römern hat sich der Stamm dieses Wortes in „ambubaja", d. h. die Flötenbläserin, erhalten.

**) Man vergleiche hierzu die Erklärung zum Revers der „Höllenfahrt der Istar" von Dr. Alfred Jeremias. Inaug.-Diss. zur Erlang. des philos. Doktorgrades der Universität Leipzig. München, 1886; ferner „Die babylonisch-assyrischen Vorstellungen vom Leben nach dem Tode" von demselben Verfasser, und zwar sub „Verbesserungen" zu Seite 23, Zeile 56, sowie auch die Zusatzbemerkungen des Prof. Dr. Friedr. Delitzsch zu „Babylonische Bufspsalmen" von Dr. Heinrich Zimmern." Leipzig, 1885. Seite 117 (Passus 5 von oben).

„phrygische“ Tonweise musikalisch zur Aussprache gelangte, war sicherlich erst ein späterer Zusatz zu den Adonien, welchen die „reinigende und läuternde Offenbarungsreligion“ von den Babyloniern zu allen Zeiten ferngehalten hat.

Wiewohl es mit der förmlichen und conventionellen Pracht des ceremoniell entwickelten Hoflebens der babylonisch-assyrischen Herrscher im Einklang stand, dass sie in ihrer Umgebung Musiker und Sänger hatten und, gleich den grofsen ägyptischen Pharaonen der XVIII. und XIX. Dynastie, auf Heereszügen ihren ganzen Hofstaat mit sich zu führen pflegten, so fehlt uns doch bislang jeder Beleg dafür, dass auch im Feldlager Musiker das Mahl des Königs würzten, auf dem Marsche durch ihr begleitendes Spiel die Gesänge der Krieger belebten oder gar durch den selbständigen Vortrag einer Tonweise zu Kampfesmut begeisterten. Es wäre daher wohl zu begreifen, wenn sie in dieser Hinsicht ganz dieselbe Gepflogenheit hatten, wie ihre Stammesbrüder, die Hebräer. Auch diese kannten eine Marschmusik nicht, wie es der Verfasser in der „Allgemeinen Musikzeitung“ von O. Lessmann (Charlottenburg), XIV. Jahrgang, No. 2, 3 und 4 in überzeugender Weise nachgewiesen zu haben glaubt. An der Thatsache, dass sich die geordneten Reihen des hebräischen wie babylonisch-assyrischen Fufsvolkes thunlichst im Gleichschritt fortbewegten, wird hierdurch nichts geändert. Ein Trugschluss aber wäre es, wenn man folgern wollte, dass der Gleichtritt ohne Marschmusik nicht denkbar wäre und bei allen alten Kulturvölkern das „rhythmische Regulativ“ desselben hätte sein müssen.*)

*) „Beiträge zur Geschichte der Militärmusik“ von W. Tappert im „Musikalischen Wochenblatt“. Leipzig. Red. E. W. Fritzsch. XIX. Jahrgang, Nr. 14 bis 23. — Übrigens darf man es mit dem Begriffe „Gleichtritt“ nicht allzu ängstlich nehmen. Es ist ein Irrtum, wenn H. W. Tappert meint, die Soldaten unserer geschlossenen Heereskörper würden sich ohne Gleichtritt „die Hacken abtreten“. Auf dem Marsche werden bekanntlich die Glieder-, Sektions- und Zugsabstände gröfser als auf dem Paradeplatze und bei Vorstellungen, und selbst die best-gedrillte und wohldisziplinierte Mannschaft einer einzigen Kompagnie gerät bei Feld- oder Übungsmärschen, trotz der mahnenden Zurufe der Zugführer, sehr leicht in ungleiches Schrittmafs. Der Verfasser, welcher zu sieben Herbstübungen beigezogen wurde, erinnert sich noch lebhaft, wie sein Kompagnie-Chef sich damit begnügte, wenn nur innerhalb der Züge gleicher Schritt gehalten wurde. Und mag auch in dem marschartigen Tonstücke einer spielenden Militärkapelle unserer Tage das rhythmische Element noch so feurig pulsieren — je länger die Heeressäule ist, an deren Spitze jene sich befindet, desto später dringen die Töne an das Ohr der Marschierenden, und schon zwei hintereinander marschierende Kompagnien in der Gesamtstärke von etwa 250 Mann werden einem wogenden Ährenfelde gleichen.

Wir wissen, dass die Hebräer ihr musikalisches Signalwesen und die Asosra-Trompete bei der Kriegführung von den Ägyptern im XVI. Jahrhundert vor der christlichen Zeitrechnung übernahmen, und es könnte scheinen, als ob die Babylonier und Assyrer diese Signalsprache zu Kriegszwecken überhaupt nicht gekannt hätten. Allein die Verwendung musikalischer Signale muss als notwendige Voraussetzung einer wenn auch noch so ungekünstelten Strategie anerkannt werden, da eine Befehlsgebung mit der menschlichen Stimme oder mit sichtbaren Zeichen (Flaggen, Fanale) unter noch so günstigen Verhältnissen angesichts so gewaltiger Heeresmassen geradezu unmöglich gewesen wäre, mit welchen ein Nebukadnezar, ein Tiglath Pilesar II., Salmanassar IV., Sargon, ein Sanherib, Assarhaddon oder endlich ein Assurbanipal gegen seine Feinde zu Felde zog.

Der Gebrauch des hebräischen Signalhornes Schofar lässt sich bis in die Uranfänge des semitischen Nomadenlebens zurückführen; denn die bildliche Darstellung*) einer, auf einem Wanderzuge nach Ägypten begriffenen, semitischen Familie an einem Grabmale zu Beni Hassan (aus dem XVIII. Jahrh. vor Chr. stammend) giebt uns den unwiderlegbaren Beweis an die Hand, dass das Schofarhorn zum Erbteil aller semitischen Kulturvölker gehörte und demnach auch bei den Babyloniern und Assyrern im Dienste der Kriegskunst gestanden haben muss. Ein ferneres, wenn auch weniger beweiskräftiges Zeugnis für die Richtigkeit unserer Behauptung gewährt uns der jüdische Historiker und Archäolog Flavius Josephus**), wenn er im Einklange mit dem alttestamentlichen „Buche der Richter“ (Kapitel III, Vers 27) überliefert, dass der israelitische Richter Ehud, welcher im Jahre 1425 vor Chr. den Moabiterkönig Eglon durch Meuchelmord beseitigt hatte, nach der Väter Brauch vermittelst des Schofarhornes die streitbaren Israeliten zu den Waffen rief, um das Volk nach einer achtzehnjährigen Knechtschaft mit Gewalt zu befreien.

Gleich den Hebräern pflegten auch die Babylonier und Assyrer ihren heimkehrenden, siegreichen Feldherrn oder König mit Musik und Freudentanz zu begrüfsen, wie ein von dem englischen Gelehrten und Altertumsforscher Layard in den Ruinen des Nordwestpalastes zu Kujuldschik ausgegrabenes Basrelief beweist. Dasselbe stellt einen Triumphzug babylonischer Volksvirtuosen dar, welche dem in

*) Ein mit einem Bogen und Köcher bewaffneter Semite trägt in seiner Rechten ein Schofarhorn.

**) Flavii Josephi „Antiquitates Judaeorum.“ lib. V, Kap. 4.



Susiana einziehenden assyrischen König Assurbanipal (Sardanapal, regierte von 668 bis 626 vor Chr.) entgegengehen.*)

Zuerst kommen fünf Männer: drei derselben haben kleine tragbare Harfen von der Form eines Dreiecks, die sie mit beiden Händen spielen, während sie zugleich nach dem Takte tanzen. Diese Instrumente werden zwischen dem linken Arm und der Seite gehalten und haben wahrscheinlich an einem Bande am Halse gehangen. Die Saiten, deren neun bis zehn an Zahl sind, befinden sich zwischen einem flachen Brette und einem aufrechtstehenden Querholze gespannt, durch das sie gehen, über dem Querholze ist eine Hand aus Metall oder Elfenbein, und am Ende der Saiten hängen Quasten herunter.**) Der vierte Musiker bläst auf einer Doppelflöte, wie man sie auf den altägyptischen Memnonien sieht, und wie sie auch bei den Hellenen und Römern in Gebrauch waren. Der fünfte führt eine Art Schlagcither, welche mit einem Stäbchen gespielt wurde. Man erblickt dieses Tonwerkzeug auch noch auf einem anderen, von W. S. W. Vaux nachgebildeten Basrelief,***) wo zwei Musiker mit einem Plektrum darauf spielen. Diese Instrumente ähneln dem heutigen Santur der Araber. Sie bestehen aus einem kleinen hohlen Kasten (Resonanzboden) mit darüber gespannten Saiten und werden mittelst eines Bandes, das um den Nacken geht, getragen. Während die rechte Hand mit dem Plektrum die Saiten anschlägt, werden sie, um den richtigen Ton zu treffen, mit den Fingern der linken Hand niedergedrückt.

Auf die fünf Männer folgen sechs musicierende Frauen, von denen vier die Harfe spielen, eine die Doppelflöte bläst und die sechste eine Handtrommel schlägt. Letztere ist dem Tabl oder der Tabala der orientalischen Tänzerinnen sehr ähnlich, und wir dürfen vielleicht dieses Tonwerkzeug als den Urahnen des hebräischen Toph (Adufe) bezeichnen. Die übrigen Teilnehmer dieses Triumphzuges begleiten die Musicierenden tanzend und mit taktmäfsigem Händeklatschen, wie es namentlich bei den alten Ägyptern und Hebräern üblich war.

Es dürfte hier der Ort sein, wo ein Hinweis angezeigt ist, dass die Behauptung des Prof. Dr. Emil Naumann†) mindestens als

*) A. H. Layard „Discoveries in the ruins of Niniveh aus Babylon". London, 1853. Chap. XX, page 454.

**) A. H. Layard „Niniveh und seine Überreste". Deutsch von N. N. W. Meissner, Leipzig 1854. Seite 177 und 397.

***) W. S. W. Vaux „Niniveh und Persepolis". Übersetzt von J. Th. Zenker, Leipzig 1852. Seite 203 und Figur 25.

†) „Illustrierte Musikgeschichte". Stuttgart 1885. Bd. I, Seite 53

verfrüht bezeichnet werden muss, wonach die vom alttestamentlichen Propheten Daniel (Kapitel III, Vers 5) erwähnten musikalischen Instrumente Sambyke (hebr. Sabcha) und Symphoneia (hebr. Sumbonjah) vom Hause aus babylonische seien. Nach der Untersuchung des Assyriologen Eberhard Schrader in seinem glossatorischen Werke: „Die Keilinschriften und das alte Testament" (Giefsen 1883, 2. Auflage) sind diese Namen in den Keilschrifttexten bisher überhaupt nicht zu finden gewesen.

Der gelehrte Kirchenvater Clemens Alexandrinus weist die Erfindung der Sambyke den sogenannten „Troglodyten" zu. Mithin hätten wir nach der historisch-geographischen Anschauung der Alten die Erfinder der Sambyke vielmehr an der Nordostküste von Afrika zu suchen, da wo am arabischen Meere von Berenice (an der Südgrenze Alt-Ägyptens) bis zum Vorgebirge Dire die kulturell hochentwickelten Äthiopier wohnten. Eine zweite Lesart endlich, nach welcher die Libyer dieses Instrument erfunden haben sollen, ist schon aus dem Grunde nicht haltbar, weil vom archäologischen Standpunkte aus die Libyer in Nordafrika mit den „Troglodytai" nicht identificiert werden können. Unstreitig — Näheres bei Dr. Karl von Jan „Die Griechischen Saiteninstrumente". Wissenschaftl. Beilage des Gymnasiums zu Saargemünd für das Schuljahr 1881/82. Leipzig 1882, Seite 19 — war die Sambyke oder Sambuca ein besaiteter Triangel (von sehr hohem Tone), wie er uns auf den architektonischen Denkmalen Thebens mehrfach begegnet, und aller Wahrscheinlichkeit nach gebührt die Priorität des Gebrauches dieses Tonwerkzeuges den alten Ägyptern. Weifs man doch gegenwärtig durch die gelehrten Forschungen des französichen Ägyptologen Maspéro**) mit unzweifelhafter Sicherheit, dass Äthiopien, statt im Anfange der Geschichte kolonisiert zu haben, selber von Ägypten aus unter der XII. Dynastie kolonisiert wurde und Jahrhunderte hindurch einen integrierenden Bestandteil des ägyptischen Gebietes gebildet hat. „Die Civilisation ist den Lauf des Nil hinaufgegangen, nicht an ihm hinabgestiegen." Dem Zeugnis der hieroglyphischen Urkunden gegenüber wäre demnach auch die Ansicht des Prof. E. Naumann veraltet***), nach welcher

*) „Stromata" ed. Fr. Sylburgius, Coloniae 1688. liber I, p. 307.

**) „Geschichte der Morgenländischen Völker im Alterthume." Übersetzt von Dr. Richard Pietschmann. Leipzig 1877. Seite 13 und 107. Vergleiche auch Tr. Lenormant „Die Anfänge der Kultur". Deutsche Ausgabe. Jena 1875. Band I, Seite 121.

***) „Illustrierte Musikgeschichte", Band I, Seite 50.

die kleine tragbare ägyptische (Kriegs-) Trommel aus den äthiopischen Hochlanden den Bewohnern des Nilthales überliefert worden sein soll, umsomehr als jene Meinung der eigenen Überlieferung der Äthiopier widerspricht.

Füglich verdient auch der Beachtung eine Mitteilung des Kirchenvaters Hieronymus*), welcher im IV. Jahrhundert nach Chr. lebte, dahingehend dass die Sambuca den hebräischen Stammesbrüdern der Babylonier durchaus unbekannt gewesen sei.

Fassen wir nun die Ergebnisse unserer Betrachtung zusammen, so dürfte zwar der Fachmann darin keineswegs die erwartete Befriedigung finden; es wird aber sicherlich daraus erhellen, dass man im Besonderen, mit demselben Rechte wie bei den Hebräern, von einer Tonkunst der Babylonier und Assyrer sprechen darf, und dass Spezialforschungen an der Hand der rastlos wirkenden Assyriologie noch einmal zu greifbaren Resultaten führen werden. Im Allgemeinen jedoch darf man gewiss behaupten, dass die Musik dieser Völker einen ernsten und gemessenen Charakter gehabt haben muss, wie er eben nur bei einer vorzugsweisen Verwendung von Harfen und harfenähnlichen Saiteninstrumenten möglich ist.

Mitteilungen.

* Zu dem Aufsatze: „Discantus, Fauxbourdon und Treble" in No. 9 der M. f. M. 1889 hat Herr Bibliothekar Paul Richter von der K. öffentlichen Bibliothek in Dresden die Güte gehabt, mir näheres mitzuteilen über den von Ambros citierten, aber nicht näher bezeichneten Carpentier. Carpentier ist der Verfasser eines Glossarium novum ad scriptores medii aevi, in dessen Tom. 3 (Paris 1766 fol.) unter „Trebium" bezüglich der Treble wie folgt gehandelt wird: Treble praeterea, pro Trompette, tuba, in Annal. regni S. Ludov. edit. reg. pag. 223. „Comme devotement il fit chanter la messe etc." Versio Bibliae ibidem in Glossar. A oure que vous orrez le son des Trebles, de frestel, etc. Ubi haec Davidis verba Cap. 3 V. 5 redduntur: In hora, qua audieritis sonitum tubae et fistulae etc. Da mir der hebräische Urtext nicht zugänglich ist, weifs ich nicht zu sagen, welches der verschiedenen Blasinstrumente der Juden in der Vulgata mit tuba übersetzt ist. Für den gegebenen Fall scheint dies auch gleichgültig und nur wesentlich, dass der Verfasser der Annalen Ludwig's IX. Trompete stets mit treble giebt, woraus der Schluss zu ziehen, dass das Wort zur Zeit der Abfassung in Frankreich sehr gangbar gewesen ist. H. Eichborn.

* Pass für die Leiche Felix Mendelssohn-Bartholdy's vom 6. November 1847. Im K. S. Hauptstaatsarchive (III, 1 fol. 2 c. No. 35 S. 207) be-

*) „Opera studio J. Martianay". Paris 1699 f. II. Appendix pag. 543. (Brief an Dardanus).

findet sich das Konzept des Passes für die Leiche des am 4. November 1847 abends zu Leipzig verstorbenen Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ich teile dasselbe im folgenden mit. „Nachdem bei der K. Kreisdirektion zu Leipzig um ungehinderten Transport des Leichnams des am 4. d. Mts. allhier verstorbenen Herrn Kapellmeisters Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy nach Berlin nachgesucht worden ist, so ist hierzu andurch unter der Voraussetzung, dass nach bezirksärztlichem Gutachten ein medicinalpoliceiliches Bedenken nicht entgegensteht, Erlaubnifs ertheilt worden und haben die betreffenden Obrigkeiten und Geistlichen des Königreichs Sachsen, durch deren Parochieen die Leiche geführt wird, dieselbe gegen Vorzeigung dieses Passes ungehindert passiren zu lassen. — Urkundlich unter Vordruckung des Kanzleisiegels ausgefertigt. Leipzig, den 6. November 1847. (L. S.) K. S. Kreisdirektion."

Als Kosten, inbegriffen 2 Thlr. Stempel, sind für den Pass 4 Thlr. in Ansatz gebracht worden. Als verpflichteter Leichenschauarzt ist ein Dr. Drescher genannt.

Dresden. Theodor Distel.

* Arien des 17 Jahrhunderts. Mir liegt mit Akten des K. S. Hauptstaatsarchiv (III, 100 fol. 4 No. 4 Bl. 270—281) ein Originaldruck des 17. Jhs. in 4° nebst einer Widmung an den Kurfürsten Johann Georg II. und den Kurprinzen Johann Georg III. zu Sachsen, sowie einem Vorworte unter folgendem Titel vor:

„Zweytes Sieben | Neuer Musicalischer Arien, in welchen die sieben Planeten mit denen zugeeigneten Metallen durch die sieben natürlichen Claves und ernanten sieben Freyen Künste | in einer Discant- und Bafs-Stimme Tractiret | mit lustigen Texten formiret, auch nebenst einem Poëtischen Anhange nachdencklich beschlossen werden. Gesetzet und heraufs gegeben | durch *Michael Hoffmannen* von Freybergk anjetzo in Drefsden. Gedruckt | mit Seyfferts Schrifften" (s. a. circa 1670).

In der Widwung erwähnt der Komponist seiner 1667 überreichten Berglieder, die ich aber bis jetzt noch nicht gefunden habe. Jede Arie trägt eine gereimte Überschrift und den Namen eines Planeten, der ebenfalls in den Anfangsbuchstaben jedes Verses enthalten ist. Ein „summarischer Anhang", ebenfalls Kompositionen mit gereimten Überschriften, beschliefst das Werkchen. Eine Probe der Dichtung möge einen Begriff von der Poesie geben: „Sonderlich giebet das Wasser viel Fische, | Dass der Mensch solche kan haben zu Tische." |

Dresden. Theodor Distel.

* Hofmusik in Trier im XVI. Jahrhundert. Das Copialbuch Erzbischof Jacob's von Trier (aus dem Hause Eltz) im Coblenzer Archive enthält eine Urkunde „Coblentz am viertten tag des Monatz Novembris Anno 1573." Kurfürst Jacob nimmt den Peter Gülicher zum Diener und Spielmann an „so lang vnns vnnd jme gelieht vnnd eben kompt, also dass er vnns jeder zeitt vff vnsern beuelch mit den Instrumenten, daruff er erfaren vnnd geschickt, spielen" und wohin er es verlange, folgen soll. Die Besoldung bestand auf Martini in 12 Fl. zu 24 Albus gerechnet, 6 Malter Korn und einem Sommerhofkleid. (Temporale saecuare I, No. 307). F. W. E. Roth.

* Georg Muffat: Apparatus musico-organisticus. Nach der Original-Ausgabe vom Jahre 1690 neu herausgegeben und mit einer Vorrede nebst Andeutungen über Pedalgebrauch und Registrirung versehen von S. de Lange. Leipzig, J. Rieter-Biedermann, 1888. Pr. 4 M. Eine sehr dankenswerte Veröffentlichung des aus 12 Toccaten, 1 Ciacona, 1 Passacaglia, 1 Nova Cyclopeias Harmonica und

1 Ad malleorum Ictus Allusio (75 Seiten) bestehenden Orgelwerkes. Das Vorwort ist ganz kurz gehalten und beschäftigt sich mehr mit der Registrierung der einzelnen Sätze. Muffat unterscheidet sich wesentlich von seinen norddeutschen Zeitgenossen. Er hat eine sehr melodische Erfindungsgabe, liebt eine weiche harmonische Klangfülle, ein geschmeidiges Ineinandergreifen der Stimmen und eine stets abwechselnde Behandlung des Rhythmus. Sein Passagenwerk ist flüssig, doch selten von Bedeutung. Eine volle weiche Harmonie ist bei ihm vorherrschend und stete wirkungsvoll. Fugensätze treten nur hin und wieder ein und erscheinen mehr als Mittelsätze. Ganz besonders ist er der Variationenform geneigt, die seiner Schreibweise auch am anpassendsten erscheint. Ganz reizend ist das kleine Sätzchen S. 72: Nova Cyclopeias harmonica, sowie das darauf folgende Ad malleorum Ictus Allusio mit seinen sieben Variationen. Ebenso ansprechend sind die Ciacona und die Passacaglia. Diese vier Piecen werden sich gewiss viel Freunde erwerben. Die Toccaten dagegen verlangen ein fleifsiges Studium und ein liebevolles Eingehen. Orgel- wie Klavierspielern bietet die Ausgabe eine reiche Fülle wertvollen Stoffes, der nicht nur den Historiker interessiert, sondern auch den Praktiker erfreuen wird.

* Die Plainsong & Mediaeval Music society (Gesellschaft für Choralgesang und mittelalterliche Musik) versendet ihren ersten Jahresbericht Oktober 1888 bis 1889, der bei einer Einnahme von 842 M mit einem Überschuss von 138 M abschliefst. Jedes Mitglied, 28 an der Zahl, bezahlt jährlich 20 M. Von den 28 Mitgliedern ist einer Präsident und 9 Vicepräsidenten, so dass nur 18 ordentliche Mitglieder bleiben. Der auf Seite 199, 1889 der M. f. M. angezeigte erste photolithographische Druck der Gesellschaft scheint auf Rechnung des neuen Jahrganges zu kommen, denn er wird im Berichte nicht erwähnt, die 704 M sind also nur auf Verwaltungsunkosten verausgabt. Dann wird es ihr wohl so ergehen wie der Purcell-Gesellschaft.

* Katalog No. 12 von Richard Bertling in Dresden-A., Johann-Georgen-Allee 3. Enthält 345 literarische und praktische Musikwerke alter und neuer Zeit, darunter historisch viel Wertvolles, wie Heinrich Albert's Arien, Lust-Wäldlein und Kürbs-Hütte, 9 Werke von Hammerschmidt u. a.

* Herr van der Straeten hat doch manchmal Einfälle, die stark ins Kraut schiefsen; so beginnt er im 1. Bande seiner *La musique aux Pays-Bas*, S. 169, den Artikel François Sale: Sala ist der Name eines grofsen Flusses in Deutschland (!), er ist aber auch der Name verschiedener Lokalitäten (!) und Familien, meistenteils ist er aber spanisch oder italienisch. („Sala est le nom d'une grand rivière d'Allemagne; c'est aussi le nom de diverses localités et de familles, la plupart espagnoles ou italiennes").

Anzeige der Druckwerke der Gesellschaft für Musikforschung.

1. Monatshefte für Musikgeschichte. Ältere Jahrgänge zum Teil noch auf Lager. Ein komplettes Exemplar teils gebunden, teils broch. Jahrg. 1—20. Preis 100 M.

Im Einzeldruck sind noch vorrätig: Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Mit einem alphabetisch geordneten Inhaltsanzeiger der Komponisten und ihrer Werke. Pr. 3 M. (Nachträge

im 9. Jahrg. der Monatshefte.) Ein Nachschlagebuch für den Historiker wie Musikalienhändler.

Arnolt Schlick: 1. Spiegel der Orgelmacher. 1511. Pr. 1,50 M. 2. Tabulaturen uff die orgeln und lauten. 1512. Pr. 1,50 M.

Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrh. in Wort, Melodie und mehrstimmigen Tonsatz, 1 Bd. Die Quodlibet, Spiel-, Tanz-, und Trinklieder. Pr. 3 M. 2. Bd. Hdss. des Münchener und Berliner Liederbuchs. Pr. 5 M.

2 Verlagskataloge von Aless. Vincenti in Venedig. 1619 u. 1649. Pr. 2 M.

Staden's Singspiel Seelewig von 1644. Partitur. Pr. 2 M.

Kataloge der Bibliotheken: Joachimsthal. 3 M. — Universitäts-Bibl. in Göttingen. 2 M. — Augsburg. 5 M.

Bücherverzeichnis der Musik-Literatur aus den Jahren 1839—1846. Pr. 2 M.

2 Register zu den ersten 20 Jahrg. der Monatshefte. Pr. à 2 M.

2. Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke auf Subskription. Zum Ladenpreis beim Einzelverkauf:

Johann Ott's Liederbuch von 1544. Einleitung, Biographieen, Texte und Melodien in allen Lesearten. Pr. 5 M.

P. Anselm Schubiger: Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das außerliturgische Lied und die Instrumental-Musik des Mittelalters. Mit zahlreichen Musikbeilagen. Pr. 6 M.

Josquin des Près: Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4—6 Stimmen. Pr. 15 M.

Johann Walther: Wittenbergisch geistlich Gesangbuch von 1524 zu 3, 4 und 5 Stimmen. Pr. 6 M.

Virdung: Musica getutscht (gedeutscht). Basel 1511. Umdruck. Pr. 5 M.

Praetorius, Syntagma, Band II, 1618. Von den Instrumenten. Mit Abbildg. Neudruck. Pr. 10 M.

Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrh. 1. Teil: Caccini. Gagliano. Monteverdi. Pr. 20 M. — 2. Teil: Cavalli und Cesti. Pr 20 M. — 3. Teil: Lully und Scarlatti. Pr. 20 M.

Hassler's Lustgarten von 1601, in kleiner Partitur. P. 10 M.

Glarean's Dodecachord, deutsch von P. Bohn. Vollständiger Abdruck mit allen Tonsätzen in Partitur. 36 M.

* Der Jahresbeitrag der Mitglieder beträgt für 1890: 6 M.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 9.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang.
1890.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 2.

Ein Schreiben des Kammerkomponisten Naumann an den Kurfürsten zu Sachsen.

Mit folgendem undatierten Memorial wandte sich Johann Gottlieb Naumann im Mai 1769, also bald nach der Aufführung seiner zur Vermählung des Königs, mit fast 50000 Thlr. Kosten in Scene gesetzten Oper „La clemenza di Tito", an den Kurfürsten Friedrich August III. zu Sachsen. Er klagt darin, dass er von seinem jetzigen Gehalte (von 440 Thlr.) bei der gegenwärtigen Teuerung nicht bestehen könnne (Schürer bekam 500 und Fischietti 600 Thlr.) und die daher entstehenden Nahrungssorgen ihm die zu musikalischen Kompositionen erforderliche Freiheit des Geistes benähmen. Als Resolution ist zu dem Gesuche N.'s unterm 30. Mai 1769 bemerkt, dass dasselbe vor der Hand ausgesetzt bleibe. Das im K. S. Hauptstaatsarchive Locat 910, Vol. II., foll. 14, 15 (cf. fol. 17) aufbewahrte Memorial selbst lautet genau also:

„Altezza Serenissima
ed Elettorale ppp.

Prostrato umilmente a piedi di Vostra Altezza Serenissima Elettorale pp. mi prendo l'ardire di Supplicare di volere benignamente graziarmi con un qualche accrescimento di pensione, mentreché con quella che godo presentemente mi conviene a fare una vita assai ristretta e misera, perché qui tutto ciò che richiedesi per la vita umana è

sommamente caro e prezioso. Siccome adunque per un Compositore di Musica sopra tutto è necessario un animo tranquillo per poter studiare con quiete, e pensare di ben comporre, Come può averlo se non hà abbastanza da che vivere? Perciò spero nell' innata Clemenza e animo sublime di Vostra Altezza Serenissima Elettorale, che non sdegnerà questa mia divotissima supplica, anzi mi lusingho d'esser' esaudito di quanto umilmento qui chiedo. Non tralascierò fatica veruma per rendermene meritevole, e vieppiù degno per l'alto Servigio di Vostra Altezza Serenissima Elettorale, e con il più profordo ossequio, sacrò sine alle Ceneri di

Vostrà Altezza
Serenissima ed Elettorale
Um^{o}: Dev^{mo} Oss^{mo} e fedel^{mo}
Giovanni Amadeo Nauman.

[Adresse:] A Sua Altezza
Serenissima Elettorale
Federico Augusto
Elettore di Sassonia ppp.

[Unten:] U^{m} pro Memoria."

Dresden. **Theodor Distel.**

Ein kursächsischer Hofmusikus als Totschläger.
(1620.)

Fürstenau erwähnt in seinen „Beiträgen zur Geschichte der Kgl. sächs. musik. Kapelle" (Dresden 1849, p. 47, 58, 69) einen Altisten, späteren Tenoristen Sebastian Hirnschrötel (er selbst schreibt sich Hirnschretl). Bei meinen Forschungen nach leipziger Schöppensprüchen kam ich im K. S. Hauptstaatsarchive (Locat 10120, H 72) auf ein ihn betreffendes Kriminalaktenstück, dem ich folgendes entnehme. H. stammte aus Ingolstadt. Sein Grofsvater mütterlicherseits war Georg Steer, der oberste Zeug- und Baumeister, der die Festung Ingolstadt „guten Theils" gebaut hatte. 1612 oder 13 kam er in kursächsische Dienste. Am 3. April 1620 Abends in der neunten Stunde bekam er in Dresden auf der Strafse einen Handel, in welchem er den Büchsenmeister Zacharias Cretzer aus Wittenberg niederstach. Er kam ins Gefängnis, in welchem er sich über den darin herrschenden Gestank und das Ungeziefer „und andere Ungelegenheiten" be-

klagte. Ein in der Sache von der Juristenfakultät Leipzigs eingeholtes Gutachten hielt es für geboten, H. dem Scharfrichter vorzustellen und „zimblicher weifse peinlich“ über verschiedene Einzelheiten zu befragen. Der Kurfürst Johann Georg I. rescribierte hierauf an den Schösser zu Dresden (8. Mai 1521) also:

„Ob nun wohl, rechtlicher verordnung nach, wir nicht allein befugt, angedent notell exequirn, auch der straff halber, ein anders erholen und endlichen dafselbe seinem inhalt nach volstrecken zu lafsen, so hat uns doch ermelter H... unterthenigst und flehentlich angelangt und gebeten, ine mit der execution zu verschonen, auch gnade einzuwenden, und sind darneben von i. fürstl. Durchl. erzherzog Carln zu Osterreich, so wohl unser gnedigen vielgeliebten frau mutter und gevatter, desgleichen unser herzlieben gemahlin vor ine, H...., unterschiedliche intercessiones und vorbit geschehen und haben wir in erwegung und ansehung derselben, den angestelten peinlichen procefs ufgehoben und ine, H...., dergestalt begnadet, das wegen solches begangenen grofsen excessus er zwar an leib und leben nicht gestraft werden, jedoch die zeit seines lebens keinem andern herrn als uns und unserm churfürstlichen haufs Sachfsen dinstgewertig sein und bleiben und dafs er sich gnugsam reversiren solle ....“

Dieser Befehl zeigt, wie sehr H. von dem Kurfürsten geschätzt wurde und wie er es ihm dankte, dass H. früher bessere Stellen ausgeschlagen hatte.

Der Revers H.'s (vom 19. Mai 1621) liegt — in eigenhändiger Niederschrift und mit dem Siegel H.'s versehen — bei den Akten. Unterm 23. Mai 1621 reskribierte der Kurfürst nochmals an den Schösser zu Dresden, H. solle auferlegt werden, „das er hinfüro, wie zuvor, bey unser tafel, so oft er begert wird, und wie gebräuchlich ufwarte ...., jedoch, dass er, ohne unsern ausdrücklichen bevehl, bey der music im chor nicht ufwarte.“ Auch die Kosten des Verfahrens erliefs der Kurfürst H. noch unterm 1. Juli 1621.

Dresden. **Theodor Distel.**

Aus dem Archive des Benedictinerstiftes St. Paul im Lavantthal in Kärnten.

(Mitgeteilt von **Oswald Koller.**)

Das Benedictinerstift St. Paul im Lavantthal ist eines der ältesten und berühmtesten Klöster Kärntens. Es ist im Jahre 1091 von dem Grafen Engelbert I. von Sponheim gegründet, durch eine Mönchskolonie aus dem schwäbischen Kloster Hirschau bezogen und wurde im Jahre 1782 durch Kaiser Josef II. aufgehoben. Die Bibliothek und die Handschriftensammlung wurden an die k. k. Studienbibliothek in Klagenfurt, das Archiv teils an das k. k. Staatsarchiv in Wien, teils an das k. k. Gubernialarchiv in Graz abgegeben.

Als jedoch im Jahre 1805 die Habsburger die vorderösterreichischen Besitzungen verloren und gleichzeitig das fürstliche Reichsstift *St. Blasien* im Schwarzwalde aufgehoben wurde, berief Kaiser Franz I. den Fürstabt *Bernhard Rottler* mit einer Anzahl Konventualen nach Österreich und übergab ihnen 1809 das Stift St. Paul, allerdings mit bedeutend geringerem Grundbesitze, als es vor seiner Säkularisation besessen. Nach und nach wurden auch der von St. Blasien gerettete Rest der Bibliothek, der mehrere Jahre in der Schweiz verborgen gewesen war, ein Teil des Archivs, die Münzen- und Kupferstichsammlung, Paramente und Geräte von St. Blasien herübergebracht und bilden im Vereine mit der Bibliothek und Handschriftensammlung des ehemaligen Klosters *Spital am Pyhrn*, welches ursprünglich den Blasianer Mönchen als Wohnsitz zugedacht gewesen war, und einem Teile des alten Archivs von St. Paul die gegenwärtigen Schätze des Stiftes. (Vgl. Beda Schroll, das Benedictinerstift St. Paul und Friedpert Neugast, Historia monasterii ord. S. Benedicti ad S. Paulum in valle inferioris Carinthiae Lavantina, Klagenfurt 1848).

Durch die freundliche Zuvorkommenheit des hochwürdigsten Herrn Stiftsprälaten P. *Augustin Duda,* der zugleich die Bibliothek verwaltet, war es mir in den Ferien 1889 gestattet, von den literarischen Schätzen des Stiftes Kenntnis zu nehmen. Dem genannten Herrn Abte, sowie dem hochwürdigen Herrn P. *Anselm Achatz,* Hofmeister und Archivar, dessen unermüdliche und unverdrossene Liebenswürdigkeit mir die Benützung des Archivs wesentlich erleichtert hat, statte ich auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten und aufrichtigsten Dank ab.

Die Bibliothek — etwa 30000 Bände stark — enthält mancherlei bibliographische Seltenheiten ersten Ranges, u. a. eine der ersten

Gutenbergbibeln. An musikalischen Werken jedoch ist sie arm. Ich fand dort nur: die Partitur von Gluck's Paride ed Elena (2 Bände, 1769 und 1770); Lieder der Deutschen mit Melodien, Berlin, Winter 1767—1768, vier Bände; Novi thesauri musici liber primus (secundus etc.) Petri Joanelli Bergomensis de Gandino, Venetiis apud A. Gardanum 1568, sechs Stimmbücher in 4°; Diphonorum amoenissinorum inferior vox, Norimbergae ex officina Joannis Montani ac Ulrici Neuberi, 1549 [nur Inferior vox vorhanden. Siehe beide Werke in Eitner's Bibliogr. 1549a und 1568b.].

Reicher an musikalischen Werken ist das etwa 1200 Nummern zählende Archiv, dessen älteste Handschriften bis ins IX. Jahrhundert zurückgehen. Hier sind vier Codices näher zu beschreiben.

A. Ein Papiercodex, folio, aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, ohne Signatur, 513 Blätter. Der Codex enthält Abschriften von allerlei Traktaten, die in den Gerbert'schen Scriptores abgedruckt sind. Hin und wieder sind sie von eigenhändigen Anmerkungen Gerbert's begleitet.

fol. 1. Observationes praeviae ad Bernaldi seu Bernoldi monachi Sancti Blasii presbyteri et Theologi Constantiensis atque Poenitentiarii apostolici epistolas aliaque opuscula.

fol. 48. Apologeticae rationes contra Schismaticorum objectiones.

fol. 81. Incipit Ymago mundi (ein Werk Bernold's).

fol. 134. Oddonis de S. Blasio chronica ex msc. bibl. Caes. Vindob. coll. cum ms. S. Blas.

fol. 145. *Hucbaldi* musica enchiriadis. Abgedruckt bei Gerbert, Scriptores I, 152—173.

Dabei auf losen Blättern: Observationes ex cod. Tegerns. et ex cod. Salemitano.

fol. 160. Zu eben demselben: Lesarten aus dem Cod. Einsidl. (Vgl. Gerbert I, 103.)

fol. 162. Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis. Abgedruckt bei Gerbert I, 213—229.

fol. 172. Ein Traktat über Monochordteilungen. Inc.: Super unum concavum lignum in una linea .... Expl.: Discurrendo requiescit verum cantilenae corpus.

fol. 176. Ein irrtümlich hierher gebundenes Blatt, welches den Schluss des fol. 336 ff. enthaltenen Inchiriadon bildet und eigentlich nach fol. 349 gehört.

fol. 178. *Remigius* Altisiodorensis. Abgedruckt bei Gerbert I, 63—94.

fol. 195. Ein Bruchstück aus Aurelianus Reomensis: Post caput xx haec leguntur. Explicitus liber de disciplina musicae artis (Gerbert I, 61) bis zum Schluss.

fol. 199. *Imberti de Francia* regulae de mensurabili musica. Abschrift des im Codex B. fol. 51 enthaltenen Traktates.

fol. 200. *Aurelianus* Reomensis. Abgedruckt bei Gerbert I, S. 27—63. Die Abschrift trägt den Vermerk: Cod. Palatin. 1346 und wurde in Florenz collationiert, wie es eine Anmerkung Gerbert's auf fol. 245 besagt. Mit Auslassung der testimonia amanuensium stimmt er mit dem Druck überein bis S. 61, 1. Sp., 2. Abs.; nur hat er statt Explicit liber a) „explicit liber de disciplina musicae artis" und bricht unvollendet ab mit „quo autem liquido cunctis" (Gerbert 62, Z. 18 v. u.).

fol. 231. De armonica constitutione auctore Reginone Wessbireno cum notis. J. Jo. Baptistae Martini ordinis Minorum S. Francisci conventus. Abgedruckt bei Gerbert I, 230—247.

fol. 245. *Aurelianus* Reomensis wie oben fol. 200. Enthält eine Randbemerkung Gerbert's „Mufs aufs dem andern Msc. ediert werden, so in Italien ist geschickht worden zur Collationierung. Ist jetz in Florentz". (Dieses andere Ms. ist *Aurelianus* fol. 200.) Die Abschrift stimmt mit Gerbert bis zur Variante „Explicit liber de disciplina musicae" (I, 61). Dann wieder bis auf S. 62, Z. 9 v. u. „et isti memoria recceleret". Darauf folgen die beiden Testimonia (Gerbert's monitum S. 27). Daran schliefst sich: Post caput xx haec leguntur mit der Randglosse Gerbert's (Haec apud Martenium adduntur). Explicitus liber d. d. m. a. .... wie Gerbert I, S. 61 ff bis zum Schlusse „fiat, fiat, fiat, amen".

fol. 266. *Hugbaldus* Elnonensis, De armonica consideratione. Abschrift des Cod. S. Emmeram. Abgedruckt bei Gerbert I. 125—147. Die Abschrift reicht jedoch nur bis S. 147: Tonum octavum require ut supra.

fol. 302. Incipit liber *Ubaldi* peritissimi musici de Armonica institutione. E cod. Argentor. coll. cum Ms. bibl. Cesaenae apud minores Conventuales. Abgedruckt bei Gerbert I, 104 — 125. Über die beiden Hds. vgl. I, 103.

fol. 336. Incipit inchiriadon *Uchubaldi* Francigenae. Ex Ms. 7202 bibl. regiae. Über diesen Pariser Codex sagt Gerbert I, 103, dass er von Interpolationen wimmle und S. 165 in der Anmerkung, dass er von dem von ihm gegebenen Texte des

Einsidl. bedeutend abweiche. Wieweit die hier gegebene Abschrift mit den De cantu et musica II, 1, gegebenen Proben übereinstimmt, hatte ich keine Gelegenheit mich zu überzeugen. Die Abschrift ist unvollständig; der Schluss ist als fol. 176 und 177 an unrichtiger Stelle eingebunden.

fol. 350. *Τεχνή πρακτική* seu ars psallendi et cantandi Graecorum. Abgedruckt bei Gerbert III, 397—398.

fol. 354. *Joannis Keckii* introductorium musicae, abgedruckt bei Gerbert III, 319—329.

fol. 362 b. Eine Intervallentafel (Tabula ad capitulum tertium).

fol. 364. Bruchstück aus dem Tonarius des *Oddo*. Incip.: De octo Tonora ad ordinem bis zum Schluss. Abgedruckt bei Gerbert I, 249—250.

fol. 366. *Berno,* De varia psalmorum atque cantuum modulatione. Ex ms. Salemitano Saec. XI. vel XII. Abgedruckt bei Gerbert II, 91—94.

fol. 388. Ein Bruchstück, mit besonderer Paginierung von S. 7 anfangend. Incip.: Inceperis non minus quam c acutum id est trite diezeugmenon. Es ist ein Bruchstück aus *Bernos* Prologus zum Tonarius (Gerbert II, 62—79) und reicht von S. 70, 2. Sp., Z. 12 bis zu Ende.

fol. 395 b. „Nun folgen in unserm Codice noch 7½ Blatt; an dem Ende stehet erst Explicit lib. *Berno'*. Woraus ich urteile, dass diese Blätter auch noch zur Musica *Bernonis* gehören. Ferner ist hier eine Figur mit dem Zirkel abgemessen, in welcher alle Töne notiert sind. Darauf kommen 3 Zeilen mit Noten, sodann fängt die Behandlung an Authenticus protus cum plage suo finem habet in lychanosypaton. Darauf kommen unter verschiedenen Rubriquen die Antiphonen. Der Beschluss heifst „Hec in nostra etc." Diese Bemerkung dürfte von einem Konventualen eines anderen Klosters herrühren, denn es heifst zum Schluss: „Si haec non sunt in cod. San-Blasiano, describam ex nostro manu mea, quam primum iusserit Reverendissimus abbas".

Die Bemerkung bezieht sich auf den Tonarius des Berno von Reichenau (Gerbert II, 79—91). Welcher Codex gemeint ist, ist nicht ersichtlich, wahrscheinlich dürfte es der Admonter sein (II, 61, 79).

Das folgende Stück

fol. 396. Initio manuscriptoris. Deus propitius esto Udalrico scriptori.

Autenticus protus constat ex prima specie diapente. E Cod. Palat. Nr. 1344 coaev. sec. XI. ist der vollständige Tonarius *Berno's* und ist nach dieser Abschrift bei Gerbert II, 79—91 abgedruckt.

fol. 403. Ein mit S. 23 beginnendes Bruchstück De mensura monochordi. Si regularis monochordi divisionem etc. Es ist die bei Gerbert I, 345 abgedruckte Monochordteilung aus einem Blasianischen Codex des XII. Jh. und reicht bis zum Schlusse „duo haec genera metire", S. 347.

fol. 404. De consona tonorum diversitate. Ex ms. Sangall. coaevo. Abgedruckt bei Gerbert II, 114—117.

fol. 409. Musica *Bernonis* (Prologus in tonarium). Abgedruckt bei Gerbert II, 62—79.

fol. 418. Orditur prooemium subsequentium tonorum. Omnis regularis monocordii. Sequuntur regulae cuiusdam sapientis: Prout gratia divina inspiraverit aperire conamus etc. Ein Bruchstück aus *Berno's* Prologus in tonarium und reicht von II, 67, Cap. 5 bis S. 72 vel sui subiugalis. Die Quelle der Abschrift ist nicht angegeben. Da jedoch nach der S. 72 gegebenen Anmerkung der Cod. Ottoburan. nur bis hierher reicht, so dürfte die Abschrift daher entnommen sein.

Das folgende Stück

fol. 420, ist identisch mit dem vorhergehenden, jedoch vollständig. An der Spitze steht die Bemerkung: E cod. Admont., dabei eine eigenhändige Anmerkung Gerbert's: „Haec habentur in *Bernonis* prologo tonarii jamque sunt collata usque ad tonarium, qui an sit edendus deliberandum."

fol. 429. Initio manuscriptoris. E Cod. Palat. 1344 coaev. Saec. XI. identisch mit fol. 396 ff.

fol. 434. Monochordteilung ohne nähere Erklärung.

fol. 436. Inc.: Quod altius sonant ideoque III dicimus graves VII vero vocamus acutas. Darauf folgt eine Monochordteilung.

fol. 437. *Bernelini* cita et vera divisio monochordi. Ex Vaticano cod. reg. Suec. 480, nunc 1661, p. 34. Abgedr. bei Gerbert I, 312—330.

fol. 456. Regulae Domini *Oddonis* de Rhythmimachia. Abgedruckt bei Gerbert I, 285—296.

fol. 465. Regulae Domini *Oddonis* super Abacum. Abgedruckt bei Gerbert I, 297 - 302.

fol. 471. Skizzenhafte Anmerkungen Gerbert's über einige mittelalterliche Musiker.

fol. 473. Incipit musica *Oddonis*. Abgedruckt bei Gerbert I, 252—264.

fol. 483. Fortsetzung der musica *Oddonis*. Inc.: Musica artis disciplina summo studio appetenda est. Abgedruckt bei Gerbert I, 265—284. Hierbei findet sich die eigenhändige Bemerkung Gerbert's: „Haec in codice Sanblasiano continenter posita sunt post opusculum seu dialogum Oddonis de musica post haec, quae in aliis Mss. desiderantur, verba: D. Age ergo observo et de modis quae secuntur edicito."

Musicae artis disciplina. Ad oram legitur: „Hic desinit dialogus".

Es ist dies die ursprüngliche Fassung des von Gerbert I, 265 gegebenen Monitum.

fol. 493. Musica *Oddonis*, wie fol. 473 mit Collationen aus den Codd. S. Emmeram. et Viennen.

Der Text bricht jedoch mit „quantum coelum terra miramur excelsius", Gerbert I, 265, 1. Sp., Z. 16 v. u. ab.

fol. 504. Incipit liber qui et dialogus dicitur a Domno *Oddone* compositus succinctim decenter atque honeste ad utilitatem legentium collectus. Incipit prologus.

Abgedruckt bei Gerbert I, 251—252.

fol. 506. Skizzenhafte Anmerkungen über englische Musiker des XVI. Jhs.

fol. 510. „In monasterii Casinensis Bibliotheca codex quidam servatur scriptus circa saec. XI. literis longobardicis rapsodia ex variis scriptoribus de re musica et per capita digesta et haud raro interpolatae. Caput vero 95 ut omnia alia eo in codice inscribitur: Item Tonora per ordinem cum suis differentiis quos habemus honorifice emendatos et patefactos a domno Oddone religioso abbate, qui fuit peritus in musica."

„Est autem tonarius cum notis fere perpetuis musicis antiquis longobardicis, quas cum typis exprimere non possumus".

Diese eigenhändige Bemerkung Gerbert's findet sich wieder Scriptores I. 247.

fol. 512. Prooemium tonarii domni *Oddonis* abbatis. Abgedruckt bei Gerbert I, 248.

fol. 513. Explicit totus liber.

Überblickt man den Inhalt des Codex, so unterliegt es keinem Zweifel, dass hier Sammlungen vorliegen, welche Gerbert zum Zwecke der Ausgabe seiner Scriptores angelegt hat.

Bei Betrachtung des ersten Bandes der Scriptores sind vor allem jene Stücke auszuscheiden, welche Gerbert Druckwerken entnommen hat; es sind dies die Nummern 2, 3, 4, 5, 10. Von den übrigen Stücken fehlen im St. Pauler Codex

Nr. 1, Geronticon *Pambonis,* Nr. 6. *Isidorus* Hispalensis, Nr. 7, *Alcuin*, alle drei nach Wiener Hds. und Nr. 14, *Adelboldus* nach einer Tegernseer Hds.

Alle übrigen Stücke des ersten Bandes finden sich im St. Pauler Codex wieder.

Bei Nr. 8, *Aurelianus* Reomensis führt Gerbert einen Codex der Laurentiana in Florenz als Quelle an und benützt für den Prolog auch einen Abdruck aus Martenius' Collectio amplissima I, 121, nach einer Hds. von St. Elnon. Der St. Pauler Codex hat den Traktat an drei Stellen, fol. 195 (unvollständig), fol. 200 und fol. 245, von diesen ist die zweite Abschrift die eines Palatinus, die dritte ist der Laurent. Die erste dürfte nach Gerbert I, 61, Anm. zu schliefsen eine Abschrift aus Martenius sein.

Bei Nr. 9, *Remigius* von Auxerre, der sich in unserm Cod. fol. 178 findet, ist die Quelle der Abschrift nicht angegeben.

Für Nr. 11, *Hucbald*, ist fast der vollständige kritische Apparat Gerbert's vorhanden. „De harmonica institutione" giebt Gerbert nach einem Argentor. und einem Cesen. heraus; diese Abschrift findet sich im St. Paul. fol. 302. „Alia musica", von Gerbert nach einem Argentor. und Emmeram. herausgegeben, steht nach dem Emmeram. fol. 266. Für die „Musica enchiriadis" hat Gerbert mehrere Codices benützt; er zählt einen Einsidl., Tegerns., Salem., S. Blasian., Cesen., Argentor. auf und überdies kennt er noch zwei von Interpolationen strotzende Codd. zu Paris und Florenz. Im St. Paul. finden sich wieder die Collationen des Einsidl. fol. 160, des Tegerns. und Salem. fol. 145, des Paris. 7202 fol. 336. Die Commemoratio brevis, die sich nach Gerbert in einigen Codd. vorfindet, steht hier fol. 162.

Von den beiden für Nr. 12, *Regino* von Prüm, I, 230, genannten Abschriften ist die hier fol. 231 vorliegende die *Martini*'s.

Nr. 13. *Oddo.* Die Vorbemerkung S. 247 über den Cod. Casin. findet sich wieder Cod. St. Paul. 510. Das Prooemium aus diesem Cod. steht in Abschrift fol. 512 und bruchstückweise auch fol. 364. Von dem Prologus und dem Tonarius, für die Gerbert Codd.

Paris., Blasian., Emmeram., Admont., Vienn. benützt hat, sind fol. 473 die Collationen des Admont. und Emmeram., fol. 493 des Emmeram. und Vienn. vorhanden. Die Anmerkung Gerbert's I, 265 findet sich im St. Paul. fol. 485, die Rhythmimachia fol. 456, die Regulae super Abacum fol. 465, die beiden letzteren jedoch ohne Angabe der Quelle.

Nr. 14. *Bernelinus* findet sich mit genau übereinstimmender Angabe der Quelle wie I, 313 im St. Paul. fol. 437.

Endlich findet sich von den anonymen Traktaten auch die Mensura monochordi I, 345 im St. Paul. fol. 403.

Von den Stücken des zweiten Bandes enthält der St. Paul. nur die Werke *Berno*'s von Reichenau; den Prolog in vier Abschriften fol. 409, 388, 418, 420, davon die drei letzten unvollständig; den Tonarius nach dem II, 62 angeführten Palat. in zwei Abschriften fol. 396 und 429. Darauf bezieht sich auch die Bemerkung 395. De varia psalmorum et cantuum modulatione steht nach der Abschrift des Salemit. fol. 366, die Epistola de consona tonorum diversitate, genau wie II, 62 angegeben, nach dem St. Gall. fol. 404.

Von den Stücken des dritten Bandes finden sich im St. Paul. nur *Keck*'s Introductorium auf fol. 354 und die *Τεχνή πρακτική* auf fol. 397.

Unbestimmt bleiben von allen Stücken des St. Pauler Codex nur die Monochordteilung fol. 362 und die beiden Stücke fol. 172 und 436.

Es fehlt also zur Vollständigkeit noch manches wesentliche; doch ist hier ein grofser Teil von Gerbert's Sammlungen erhalten. Im Archive von St. Paul giebt es, wie mich der Herr Archivar versichert, nichts mehr aus Gerbert's Nachlass; was fehlt, dürfte also bei der Übersiedlung verloren gegangen sein. Aus dem Umstande, dass die Sammlung keine planmäfsige Anordnung zeigt, ja dass fol. 176 und 177 an einer ganz unrichtigen Stelle beigebunden sind, ist zu schliefsen, dass die Sammlung nicht von Gerbert selbst herrührt, sondern dass wahrscheinlich nach seinem Tode alles, was sich noch in seinem Nachlass vorfand, von unkundiger Hand in ungeordneter Weise in einen Sammelband zusammengebunden wurde.

(Schluss folgt.)

Anzeigen musikhistorischer Werke.

1. Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg vom 14. Jahrh. bis auf die Gegenwart. Von Josef Sittard. Altona und Leipzig. Verlag von A. C. Reher. 1890. 8⁰. XII u. 392 S. Pr. 6 M.

Mit erfreulicher Geschäftigkeit mehren sich die historischen Quellenwerke über Länder und Städte mit ihrem einstigen Musiktreiben, ihren Instituten und Pflegestätten. Durch des obigen Verfassers bewährte Hand ist das Leben und Treiben der alten Hansestadt Hamburg in sozialer und künstlerischer Hinsicht in ein lebensvolles Bild zusammengefasst. Die Arbeit war um so mühevoller, da auch hier, wie an so vielen anderen Orten Feuersbrünste Akten, Dokumente und Rechnungen vernichtet haben. Die Quellen mussten daher aus alten Druckwerken jeglicher Art zusammengelesen werden und wir glauben es Herrn Sittard sehr gern, dass sich die Zahl der durchgesehenen Werke gut auf 1000 beläuft, wie er auf Seite X des Vorwortes erwähnt. Doch nicht genug dss Quellenmaterial auf so zeitraubende Weise erst herbeizuschaffen, begann dann erst die weit schwierigere Aufgabe, die sich oft widersprechenden Nachrichten auf ihr richtiges Maſs zurückzuführen, eine Arbeit, die bei reichlichem Vorrat an Dokumenten entweder ganz erspart wird oder leichter zu erledigen ist. Wir bewundern Herrn Sittard's Talent mit so schwankendem Material ein Werk geschaffen zu haben, welches trotzdem den Stempel der gröſsten Glaubwürdigkeit an der Stirn trägt und durch sein geschicktes Darstellungstalent auch noch ein lesenswertes interessantes Buch geworden ist, das in keiner Weise die trockene Quellenarbeit verrät. Von 1350 ab bis in die neueste Zeit entrollt der Herr Verfasser ein Bild der musikalischen Thätigkeit Hamburgs. Zuerst sind es die Spielleute, die teils in dienstlichem Verhältnisse, teils aber als herumziehende Musiker das musikalische Bedürfnis der Stadt befriedigen. Dann folgen die Stadttrompeter, darauf die späteren *Ratsmusikanten*, die *Roll-* und *Grün-Musikanten*, auch *Grün-Fiedler* genannt, die einen durften nur in der Stadt, die andern nur in der Umgegend bei Lustbarkeiten, Tanz und Hochzeiten mit ihrer Fertigkeit dienen. Im 16. und 17. Jahrhundert begegnen uns unter den Rats- und Stadtmusikanten wohlbekannte Namen und tüchtige Komponisten, wie die Praetorius, Scheidemann, Selle, Schop u. a. Die Ratsmusikanten hatten auch bei der Kirchenmusik aufzuwarten und als Direktoren und Kantoren an Kirche und Schule wählte man daher tüchtige, oft berühmte Männer, wie im 18. Jahrhundert Telemann und Emanuel Bach. Christian Fr. Gottl. Schwencke, 1822 gestorben, war der letzte städtische Musikdirektor. Der geringe Sinn für Kirchenmusik und die Knauserigkeit der Ratsherrn vereinten sich, um das einst blühende Institut zu vernichten. Es vollzog sich hier derselbe Prozess wie er uns in Residenzstädten der Fürsten entgegentritt. Die Pflege der Kunst, die einst durch den einzelnen begründet und erhalten wurde, ging in die Hände der Bürger über, wurde Allgemeingut und entwickelte sich jetzt erst in ganzer Breite und Fülle zum Besten der Kunst. Gesang- und Orchester-Vereine entstanden und aus

kleinen Anfängen gelangten sie zu einer kaum geahnten Höhe. In einem Zeitraume von kaum 50 Jahren hatten sich völlig neue Einrichtungen entwickelt, die zur einstigen Kunstausübung standen, wie das Kind zum Manne. Man erinnere sich nur, dass man es einst kaum für nötig hielt eine einzige Probe abzuhalten und die Komponisten die Auflagestimmen fast noch nass zur Aufführung brachten. Das Musikwesen erfuhr nach und nach eine so gänzliche Umwälzung, wurde mit einer vorher nie gekannten Sorgsamkeit gepflegt, dass schon dadurch die Ansprüche an eine Musikaufführung ganz andere wurden. Herr Sittard führt diese Entwickelung und Umwälzung an der Hand der vorhandenen Thatsachen mit gewandter Feder uns vor Augen und sowohl der Historiker als Dilettant hat seine Freude das geschichtliche Bild sich entrollen zu sehen.

2. Emil Bohn: Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im 16. und 17. Jahrh. von .... Breslau, Jul. Hainauer. 1890. hoch 4°. XVI u. 423 S. Pr. 15 M.

(Die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung erhalten das Werk bei Einsendung von 11 M vom Verfasser: Breslau, Kirchstr. 27, III.) Ein monumentales Werk, welches der Musikgeschichte von unnennbarem Nutzen sein wird. 194 Seiten nehmen nur die Beschreibung der Mss. in Anspruch, alles Übrige ist den quellenmäßsigen Nachweisen gewidmet. Der Herr Verfasser hat sich seine Arbeit nicht leicht gemacht. Er hat sich nicht begnügt die Mss. nur zu beschreiben, sondern der Musikgeschichte nach allen Seiten hin zu erschließsen: die Autoren anonymer Gesänge festzustellen, das Vorkommen der Tonsätze in Druckwerken nachzuweisen und eine Gesamtübersicht aller Textanfänge zu geben. In der That eine staunenswerte Arbeit. So hat er z. B. über Puschmann's Meisterlieder sechs Register angefertigt, die über jegliche Frage Auskunft erteilen. Es fehlen nur noch die thematischen Anfänge und wir besäßsen ein Werk ohnegleichen. Dem letzteren stellten sich die enormen Unkosten entgegen und die Gleichgültigkeit unserer Musiker gegen alles was Wissenschaft heißst. Mit Ausdauer und verzweiflungsvollem Mut schicken sie ein Werk nach dem andern in die Welt und opfern Zeit und Geld, ohne auch nur den geringsten Lohn oder Dank zu erreichen, aber die wissenschaftlichen Bestrebungen in ihrer Kunst betrachten sie mit einer Geringschätzung und Missachtung, die mit ihren eigenen Bestrebungen in einem fast unerklärlichen Verhältnisse stehen. Vorliegendes Werk wurde daher auch nur möglich durch den Druck bekannt zu machen, indem abermals der wahrhafte Beschützer der Musikwissenschaft, Herr Dr. Hermann Eichhorn, die hohen Unkosten deckte, welche der Druck beanspruchte. Auch dem Drucker des Werkes, Herrn Hermann Dittrich in Reichenbach in Schlesien, müssen wir das Zeugnis ausstellen, dass er der Wissenschaft ein schönes Denkmal ohne Eigennutz gestiftet hat.

Mitteilungen.

* Wie sich einst Nord- und Süddeutschland in Hinsicht des musikalischen Geschmacks feindselig gegenüberstanden lässt sich heute nur noch aus einzelnen Äufserungen ermessen: Die Süddeutschen, besonders die Wiener, bezeichneten im 18. Jahrhundert jede norddeutsche musikalische Leistung, mochte es eine Komposition, eine Sängerin oder einen Virtuosen betreffen, mit der abweisenden Bezeichnung **lutherisch**. Nicolai erzählt (Reise IV, 556) er habe in Wien manche sonst eifrige und geschickte Liebhaber der Musik von Phil. Em. Bach nicht allein mit Gleichgültigkeit, sondern sogar mit innerem Widerwillen sprechen hören, während ihnen Kozeluch und Steffan für das Klavier alles waren. Adamberger (1789 Tenorist an der Hofkapelle in Wien) wurde einst um ein Urteil über eine berühmte Sängerin aus Norddeutschland gefragt und erklärte, sie sänge lutherisch, was er auf näheres Befragen dahin erläuterte: „Lutherisch singen nenne ich, wenn man eine schöne Stimme bei einem Sänger hört, wie sie derselbe von der Natur erhalten hat, wenn man ferner eine gute musikalische Bildung wahrnimmt, wie sie in Norddeutschland recht häufig gefunden wird, wenn aber gar keine italienische Schule des Gesanges sichtbar ist, durch die man ganz allein erst zum wahren Sänger gebildet wird. (Allg. Wiener Musikztg. 1821, 56.) Die in Norddeutschland so beliebten Opern von Hiller, Benda u. a. wurden in Wien nicht der Mühe wert gehalten auch nur anzusehen und waren daher kaum dem Namen nach bekannt. In Norddeutschland dagegen, besonders in Berlin, pflegte man mit Vorliebe die älteren klassischen Meister, wie Seb. Bach, Händel und die Kompositionen der Schüler des ersteren und sah mit Geringschätzung auf die Erzeugnisse der Wiener Meister herab. Als Salomon und Schulz sich angelegen sein liefsen Haydn und Gluck bekannt zu machen, stiefsen sie gerade bei den tonangebenden Musikern damaliger Zeit auf heftige Opposition. Reichardt war schlau genug seine Zuneigung zu den süddeutschen Komponisten, denen er im Herzen huldigte, so lange nicht merken zu lassen als er in preufsischen Diensten stand und rückte erst mit seiner Meinung heraus, als er unabhängig war. Bekannt ist es ja wie die Prinzessin Amalie von Preufsen und Forkel über Gluck urteilten.

* Prosnitz, Adolf (Prof. am Wiener Conservatorium). Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Für Schulen und Conservatorien von .... Wien, Wetzler (Eugelmann). 1889. 8°. VI u. 169 S. mit 2 Tafeln. Ein vortrefflicheres Schulbuch für das Studium der Musikgeschichte ist bisher noch nicht erschienen. Kurz, umfassend, auf den besten Quellen fufsend, übersichtlich geordnet, gut geschrieben, das jedesmalige Pensum für den Schüler scharf abgegrenzt, sind die sehr empfehlenswerten Eigenschaften dieses Compendiums und man kann nur wünschen, dass sich Lehrer wie Schüler (auch Dilettanten die für Musikgeschichte Interesse haben) dieses Buches fleifsig bedienen. Eine ähnliche Bearbeitung des 17. und 18. Jahrh. wäre wohl zu wünschen, doch leider fliefsen hier die Quellen noch so spärlich, dass es besser ist die Arbeit aufzuschieben. Obgleich in den Monatsheften schon so Manches für diese Zeit geschehen ist, so steht es doch in keinem Verhältnisse zu der quellenmäfsigen Bearbeitung, welche die Zeit bis zum Ende des 16. Jahrh. erfahren hat.

* *Bach* (Joh. Seb.). Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von .... Auf Grund der Gesamtausgaben von C. F. Peters und der Bach-Gesellschaft verfasst von

Carl Tamme. Leipzig, C. F. Peters. hoch 4°. XVI u. 155 S. Pr. 6 M. Eine sehr erwünschte Arbeit nach der schon lange ein jeder verlangt hat und doch niemand sich an die Arbeit machte. Sie schliefst sich an den von Dörffel verfassten thematischen Katalog der Instrumentalwerke Bach's an und giebt nicht nur den Anfang des Werkes, sondern den Anfang jeglichen Abschnittes an. Jeder Satz ist für sich numeriert und eine zweite Numerierung läuft durchs ganze Werk. Ein doppeltes Register verzeichnet die Textanfänge der Werke und der einzelnen Sätze, so dass man nur die Wünschelrute auszustrecken braucht und sicher auf Erfüllung rechnen kann. Staunenswert ist der Reichtum an Kompositionen und doch umfasst das Verzeichnis erst diejenigen Werke die neu gedruckt sind. Wie viele sind noch Ms. und was ist alles verloren gegangen! Das Verzeichnis umfasst 2 Passionen, 5 Messen, 2 Oratorien, 1 Magnificat, 1 Trauerode, 3 Trauungs-Cantaten, 4 Sanctus, 7 Motetten, 22 weltliche Cantaten und 189 geistliche Cantaten, leider ohne Angaben wie wir sie in den thematischen Arbeiten Köchel's und Jähn's gewöhnt sind. Wir erfahren nur die Themata, den Textanfang, die Bezeichnung Chor, Recitativ und Arie nebst der betreffenden Stimme und die Angabe: Klavierauszug Peters, Partitur Bach-Gesellschaft, nebst der Bandnummer. Einem künftigen Bearbeiter bleibt also noch recht viel zu thun übrig. Spitta hat das Material zum Teil in seiner Bach-Biographie schon aufgespeichert und bedarf oft nicht mehr als der Zusammenstellung. Dennoch ist die Arbeit eine so riesenhafte, dass ein zweiter Köchel erstehen müsste, ehe wir in den Besitz derselben gelangten. Hoffen wir, dass er recht bald kommt.

* ***Kalischer***, Dr. Alfred Christlieb. Gotthold Ephraim ***Lessing*** als Musik-Ästhetiker. Dresden-N., Oehlmann. 1889. 8°. 42 S. 90 Pf. Dass geistreiche Männer jede Kunst und Wissenschaft in den Bereich ihrer Betrachtungen ziehen, können wir schon bei den alten Völkern beobachten und dies zu sammeln und zusammenstellen was ein und der andere Gottbegnadete gedacht und ausgesprochen hat, ist ein Zug unserer Zeit. Herr Kalischer hat mit grofser Sorgfalt den Lessing studiert und seine Aussprüche über Musik gesammelt. Da aber Lessing's Kenntnis der Musikliteratur, gerade so wie bei Goethe, nicht über das Landläufige hinausging und dies zu beider Zeiten aufserordentlich schwach war, so ist die Ausbeute auch nicht bedeutend. Bach, Händel und die alten Klassiker waren ihnen fremd, Mozart und Beethoven noch nicht erstanden und so blieb also nur das damalige sich breitmachende Mittelgut übrig. Lessing wie Goethe interessierten sich ganz allein für die Oper und blickten sehnsüchtig nach einer Zeit, in der Text und Musik auf gleicher Stufe stehen würden. Selbst etwas dafür zu thun ist aber keinem eingefallen, aufser Goethe mit seinen kleinen Singspielen. Lessing's Beobachtungen über die Verbindung von Poesie und Musik sind gewiss von Bedeutung und der auf Seite 38/39 mitgeteilte Ausspruch spricht für das volle Verständnis und richtige Erkenntnis, wie weit sich die Poesie den Bedürfnissen der Musik anpassen muss. Er sagt: „die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, muss nicht von der gedrungenen Art sein; dass es bei ihr keine Schönheit ist den besten Gedanken in so wenig als möglich Worte zu bringen, sondern dass sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muss, als die Musik braucht, etwas ähnliches hervorbringen zu können“. Die Wagner'schen Texte geben hierzu das treffendste Beispiel. Schon die Italiener vor und zu Lessing's Zeit trafen darin das Richtige: Viel Worte und wenig Handlung.

* *Joh. Zahn*'s Die Melodieen der deutschen evangelischen Kirchenlieder (Gütersloh, Bertelsmann) sind soeben in ihrem 2. Bande vollendet und steht zu

hoffen, dass die Fertigstellung des Werkes in kurzer Zeit erfolgen wird. Die Liefg. von 5 Bogen beträgt 2 M.

* Von Dr. *Adolf Kullack's* „Die Ästhetik des Klavierspiels“ ist soeben die 3. von Dr. *Hans Bischof* umgearbeitete Auflage erschienen. Berlin 1889, Brachvogel & Ranft (Kurt Brachvogel). Pr. 6 M. 8°. XII und 404 S. Ein Register fehlt (!). Die Geschichte der Klaviervirtuosität ist S. 11—43 behandelt. Die ältere Zeit könnte doch nur auf dem Studium ihrer Werke begründet sein. Die Verfasser haben nicht einmal den Versuch gewagt. Erst mit Seb. Bach glauben dieselben Boden zu gewinnen, doch statt sich auf reales Wissen zu stellen, werden wir mit geistreichen phantastischen Redensarten abgefertigt. Emanuel Bach gab durch seine Klavierschule die trefflichste Anleitung, dann Löhlein, Clementi, Hummel u. s. f., doch die Trauben hängen ihn zu hoch. Über Mozart's Technik sagen sie S. 18 „Eine bestimmte und anschauliche Vorstellung von Mozart's Klavierspiel zu geben, ist leider in noch geringerem Maſse möglich als bei Bach“ (sic?). Dass sich Mozart über Clementi's Technik so genau ausspricht sind ihnen unbekannte Dinge, sowie dass Jahn's Mozart hierüber trefflichen Aufschluss giebt. So lange die Ästhetik die Geschichte der Musik negiert, so lange bleibt sie eitel Spiegelfechterei.

* In dem Sinfoniekonzerte der Gewerbehauskapelle zu Dresden wurde auf Veranlassung unseres Mitgliedes Herrn *Otto Schmid* eine Sinfonie von Michael Haydn aufgeführt, die sich einer günstigen Besprechung in den dortigen Zeitungen erfreut. Herr Schmid ist bereit dieselbe auf Wunsch auch anderen Orchestern zur Verfügung zu stellen. Herr Schmid vermutet, dass es dieselbe Sinfonie ist von der Leop. Mozart in seinem Briefe vom 6./10. 1777 spricht, in der eine Variation mit türkischer Musik so plötzlich einsetzt, „dass alle Frauenzimmer erschraken und ein Gelächter entstand“. Die Sinfonie schlieſst sich in der Form noch ganz der älteren Suite an und besteht aus 5 Sätzen.

* List & Francke in Leipzig. 214. Verzeichnis des antiquarischen Lagers von .... 1890. Enth. 601 Nrn. Kirchenmusik, Choralbücher, weltl. Gesänge für gemischten und Männerchor, Lieder und Arien, Gesangschulen, Volksliederbücher und Klavierauszüge von Opern. Leider immer noch in der alten unpraktischen Ordnung abgefasst, in der jedes Fach alphabetisch für sich geordnet ist und man einen Autor durch 7 Abteilungen zusammensuchen muss.

* Zu dem letzten Verzeichnisse der Mitglieder der Gesellschaft (Monatsh. 1889) ist Herr Dr. Wilibald Nagel in Zürich noch nachzutragen. Neue Mitglieder sind 1890 eingetreten die Herren Pfarrer Dr. Boecker in Fischeln, Th. Graff, Dirigent der Liedertafel in Pforzheim, Jos. Schildknecht, Musikdir. am Lehrerseminar in Hitzkirch, Richard Schumacher in Berlin und C. Walter, Lehrer und Chorregent in Biberach a./Rh.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 10.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Monatshefte

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Aus dem Archive des Benedictinerstiftes St. Paul im Lavantthal in Kärnten.

(Mitgeteilt von **Oswald Koller**.)

(Schluss.)

B. Ein Sammelband in 4⁰ ohne Bezeichnung, aus lauter vereinzelnten Blättern und Bruchstücken von verschiedenen Gröfsen bestehend und aus verschiedenen Jahrhunderten herrührend. Der Codex stammt aus St. Blasien, das älteste Stück ist aus dem IX. Jh.

Von musikalischen Stücken finden sich darin folgende:

fol. 24a. Tonale S. *Bernhardi*, Schrift des XIII. Jh. Abgedruckt bei Gerbert II, 265 — 267. Der Abdruck stimmt mit der Hds. überein, nur zum Schlusse fehlen in der Gerbert'schen Ausgabe nach den Worten: Ibi de talibus sufficienter doceri poteris noch folgende zwei Notenzeilen (die erste ohne Schlüssel):

fol. 27b.

Domine iube benedicere Tu autem Do-mi-ne mi-se-re-re no-bis

Be-ne-di-camus Do-mi-no De-o gra-ti-as.

Gerbert führt als Quelle ein Ms. S. Blas. sec. XIII an, es dürfte dieses Bruchstück also Gerbert als Vorlage gedient haben.

fol. 31—39. Ein Pergamentbruchstück, 20 : 25½ cm, Schrift des X. Jahrhunderts, eine Lage von 10 Blättern, von denen das letzte herausgeschnitten ist. Zwei Spalten zu je 20 Zeilen. Das Bruchstück enthält den Tonarius des *Berno* (Gerbert II, 79—91) jedoch unvollständig. Es beginnt fol. 34a Et semper et in secula seculorum amen (Gerbert II, 83, 1. Sp., Z. 7 v. o.). Die Überschriften sind rot, die Texte der Gesänge alle neumiert.

Die Hds. stimmt mit dem Abdruck bis zum Schluss, aufser dass fol. 39a statt „Haec munera quondam" (II, 90) „Haec in nostra quondam" zu lesen ist. Von einem andern Codex, der ebenfalls diese charakteristische Variante *in nostra* statt *munera* aufweist, berichtet Cod. St. Paul. A fol. 395. Doch dürfte dieses vorliegende Bruchstück nicht identisch mit dem dort genannten sein.

fol. 40. Ein einzelnes Blatt mit vier Troubadourliedern. Der Text derselben ist im Programm der Klagenfurter Staatsoberrealschule für das Jahr 1885 von Professor *J. B. Kemp* herausgegeben; daselbst ist auch das Blatt genauer beschrieben. Das erste Lied ist von *Thibaut de Navarre* (vgl. De la Ravalière, Les poésies du Roi de Navarre II, 361; doch weist dessen Text bedeutende Verschiedenheiten von der St. Pauler Hds. auf); das zweite dürfte von *Colars li Bouteilliers* sein (vgl. De la Borde, Essai sur la musique II, 320); der Dichter des dritten Liedes ist *Martin le Béguins* de Cambrai (vgl. Keller, Romvart und Mätzner, Altfranzösische Lieder); der Dichter des vierten Liedes ist noch unbekannt. Welcher Handschriftengruppe das Fragment angehört, ist mir nicht gelungen festzustellen.

Die Melodieen sind zu Anfang jedes Liedes auf vier mit roter Farbe gezogene Linien in Longen in Mensuralnotenschrift des XIII. Jhs. geschrieben. Pausenzeichen finden sich, jedoch nicht durchgehends, am Ende jeder Verszeile. Von Ligaturen kommt nur die gewöhnliche ligatura binaria cum proprietate et perfectione zum Teil pliciert, zum Teil ohne plica vor. Die einzige ternäre Ligatur im vierten Stück dürfte die Geltung einer Longa haben. Aufserdem erscheinen häufig Conjuncturen einer Longa mit 2 oder 3 Semibreven. Die Resolution der Melodieen muss in Gemäfsheit zu den von Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, S. 126, 215, 216 ausgesprochenen Grundsätzen derart geschehen, dass alle Ligaturen

und Conjuncturen den Wert einer Longa erhalten. Ich bringe die Melodie sowie den Text der ersten Strophe getreu zum Abdruck und bezeichne nur die wahrscheinlichen Taktgrenzen durch einen Apostroph (').

1. fol. 40a. (Thibaut de Navarre.)

Co - stu - me est bien, quant l'en tient un[2] pri-son, Qu'en ne le ueult o - ir

ne es - cou - ter, Que nu - le riens ne (fait) tant cuer fe - lon, Con grant poo-

ir, qui mal en ueult n - ser; Por ce ma dame de moi m'estuet dou - ter

Que je ne noil par-ler de ra - an - con, Vestre os - tagez s'en

be - le guise non Par - mi tout ce ne puis ge es - cha - per.

(Folgen noch vier und eine halbe Strophe.)

[1]) Von diesen 5 Noten ist offenbar eine zuviel. [2]) Ms. J. [3]) Diese 3 Noten sollen Longae sein. [4]) Fehlt im Ms. Ich habe die Note nach Analogie des ersten Verses, das fehlende Wort aus De la Ravaliére hinzugefügt. [5]) Diese Note soll eine Longa sein. [6]) Die Noten fügen sich nicht dem Rhythmus. Sollte die Brevis wegzufallen haben, so würde sich die Melodie besser dem bei De la Ravaliére angegebenen Texte: Ne d'ostage s'en etc. fügen.

2. (Colars li Bouteilliers?)

Au - cu - ne gent m'ont blas - me pour moi chas - toi - er,

Car ce que i'ai tant a - me deus-se lais - si - er;

Mes ce m'est trop grief, Car ie uueil de chief en chief, Jusqu'en

la fin, Ser-vir bo-ne a-mour sanz nul en - gin; Loi-al-ment

sanz tri-che ri - e, Ueil en gre ser-vir m'a-mi - e.

(Folgen noch drei Strophen.)

[1]) Die letzte Note soll eine Longa sein; ein Pausenzeichen fehlt. [2]) Ein Pausenzeichen fehlt.

3. fol. 40 b. (Martin le Béguins de Cambrai.)

Pour de-mo-rer en a-mour sanz re-trai-re M'o-troi du

tout a son con-men - de-ment; Car mes cuers est a la plus

de-bon - ai - re Qui soit ou mont, se douz sem-blant ne ment.

Vrai-e - ment, Sai bien qu'en li a-mer me puis m'es-fai-re;

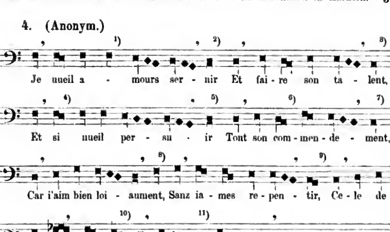
Car se ia-mais miex ne me de-uoit fai-re Fors qu'es-gar-der de

ses iex don-ce-ment, Si m'iert il bien me-ri et hau-te-ment.

(Folgen noch vier Strophen und ein Geleit.)

[1]) Ein Pausenzeichen fehlt. [2]) Ein Pausenzeichen fehlt. [3]) Ein Pausenzeichen fehlt. [4]) Ein Pausenzeichen fehlt. [5]) Ein Pausenzeichen fehlt. [6]) Diese beiden Noten sind irrtümlich zweimal geschrieben; statt ihrer sollte ein Pausenzeichen stehen.

4. (Anonym.)



(Folgen noch zwei vollständige und eine halbe Strophe, die in der Mitte abbricht.)

[1]) Im Ms. eine Longa und eine plicierte Brevis wie hier. [2]) Ein Pausenzeichen fehlt. [3]) Ein Pausenzeichen fehlt. [4]) Die Ligatur ist nicht, wie in der ersten Zeile, pliciert. [5]) Ein Pausenzeichen fehlt. [6]) Die Ligatur ist nicht pliciert; auch die folgende Ligatur stimmt nicht genau mit der entsprechenden Note der zweiten Zeile. [7]) Ein Pausenzeichen fehlt. [8]) Ein Pausenzeichen fehlt. [9]) Ein Pausenzeichen fehlt. [10]) Diese Ligatur scheint überflüssig. [11]) Im Ms. Brevis wie hier.

Der poetische Wert der Texte ragt nicht über das gewöhnliche Niveau der französischen Troubadourlieder hinaus. Die Melodieen des zweiten und dritten Liedes sind auch nicht hervorragend, fliefsend sind nur die Melodie des vierten Liedes sowie die des ersten, mit Ausnahme des unsangbaren Schlusses.

fol. 51 bis fol. 58, der Rest des Codex, bildet ein zusammenhängendes Bruchstück, das eine eigene alte Pagination von fol. 17 bis 24 aufweist. Es zeigt die Schrift des XIV. Jahrhunderts und enthält zuerst auf fol. 51 *Imberti de Francia* Regulae de mensurabili musica, ein ganz bedeutungsloses kurzes Excerpt aus *Johannis de Muris* Musica practica. Gerbert erwähnt des Imbertus in der Vorrede zum dritten Bande der Scriptores. Eine Abschrift aus dem vorliegenden Ms. findet sich auch im Cod. A. fol. 199.

Darauf folgt auf fol. 51b Rota compositionis monochordi und fol. 52a eine phantastische Zeichnung, ein Thor mit

Türmen darstellend mit der Unterschrift „Turris quae totum comprehendit rerum originem creaturarum."

Auf fol. 52 b und 53 a steht die von Gerbert auf dem Titelblatte zum dritten Bande der Scriptores abgedruckte mehrstimmige Komposition „Ex Ms. Bibl. San-Blasianae Sec. XIV."

Der Abdruck bei Gerbert ist nicht ganz vollständig — er umfasst nur etwa zwei Drittel des vorhandenen — und auch nicht genau; namentlich ist nicht daraus zu ersehen, dass die Komposition in roten und schwarzen Noten geschrieben ist.

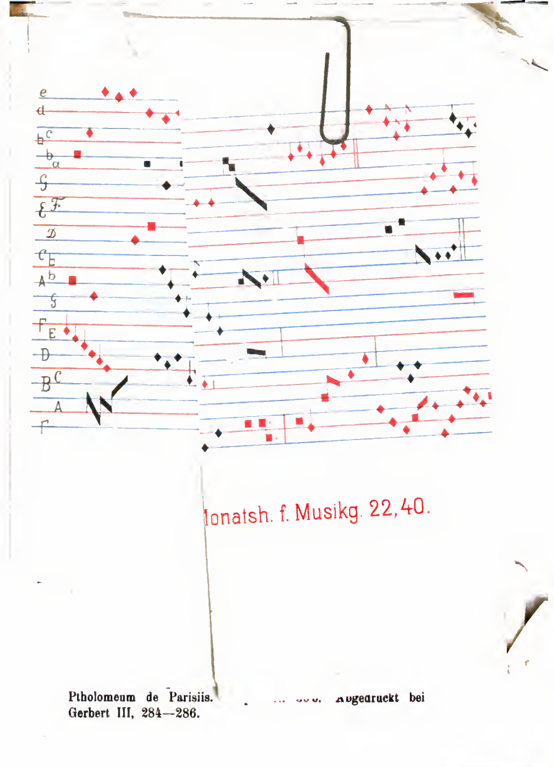
Ich bringe sie hier nochmals zum Abdruck; die Notenlinien sind rot und blau. Die Schlüssel zu beiden Seiten der Komposition sowie die Intervallangaben „Coma" und „lyma" sind bei Gerbert richtig. (Siehe die Beilage.)

Auf fol. 53 b folgt dann: Explicatio tabulae monochordi magistri *Nicolai de Lugduno* (vgl. Gerbert III, Praefatio).

Am Rande von 55 b: Proportio est quaedam habitudo, wie Gerbert III, 78, jedoch nur das Caput primum.

fol. 56 b Quaestiones von *Johannes de Muris*, Gerbert III, 301—308 bis „salvo dicto magistro." Gerbert III, 301 besagt, dass er dieses Ms. bei seiner Ausgabe benützt habe. Von den beiden Randbemerkungen ist die eine, auf fol. 58 bei Gerbert III, 306 in der Anmerkung aufgenommen, die andere, Discantierregeln enthaltend, steht fol. 57 b und lautet (die Intervalle sind fast durchgehends durch Ziffern ausgedrückt):

Post quintam tertiam semper tenere memento,
Et si plures secuntur, idem iudicium habeto.
Post octavam sextam, si cantus tendit in altum;
Sed secunda loco decime (?) sic hoc modo habetur.
Et si nota sub octava, decimam habere memento;
Si alta sub decima, duodecima sit tibi tradita.
Post decimam octavam, si nota per unum ascendit
Si est nona ut sexta (?), si plura transire videbis (?).
Post octavam quintam, si vocem tendit in altum;
Si nota unum equalis habet, quintam dabis;
Si stant equali, post octavam quintam tenebis
Et e converso, si plures videbitis.
Post quintam octavam, si nota plura puncta descendit,
Et si per unum, sextamque iudicabis.
Si plures secuntur, idem iudicium habeto.
Si decima hoc modo, octava post hanc sequatur.



Ptholomeum de Parisiis. ... Abgedruckt bei Gerbert III, 284—286.



Si plures secuntur, idem iudicium habeto.
Si decima hoc modo, octava post hanc sequatur.

Post sextam octava, si nota per unum descendit;
Si plus descendit, octavam sub quinta tenebis.
Post tertiam quintam, si cantus descendit per unam,
Si plures secuntur, sextam vel octavam notabis
Et post quintam per unum modum habebis.
Post quintam sextam, si cum octava iungatur
Et alio modo post quintam sexta habetur.

fol. 58 endet der Codex.

C. Ein Sammelband wie der oben beschriebene. Von musikalischen Traktaten enthält er nur fol. 38—46 „Incipit commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis.

Inc.: Debitum servitutis nostrae.

Expl.: Salva sit alma fides.

Abgedruckt: Gerbert I, 213 — 229. Gerbert hat nach dieser Hds., welche im X. Jh. niedergeschrieben ist, seine Ausgabe gemacht (vgl. I, 103).

D. Ein Papiercodex, 15 : 21 cm grofs, mit der Signatur 32. 264. Das erste leere Blatt ist nicht paginiert, dann folgt eine Lage von 14 Blättern, das 15te ist hinzugeklebt, dann eine Lage von 16 Bll., fol. 31 leer. Mit der neuen Lage fol. 32 beginnt Nr. III, Proportionum, diese enthält 24 Bll.; dann folgt eine Lage von 14 Bll. und ein vorstehendes Stück eines leeren Pergamentstreifens, der zu dem Einbande des Rückens gehört. An diesen ursprünglichen Bestand ist noch eine mit fol. 70 beginnende neue Lage von 12 Bll. angebunden, die jedoch nur bis fol. 78a beschrieben ist. fol. 78b, 79, 80, 81, 82 sind leer.

Die Schrift ist eine schlechte, kritzliche Schrift des XIV. Jh., schwer lesbar mit vielen Abkürzungen. Nur das mit der neuen Lage fol. 32 beginnende dritte Stück zeigt eine andere, etwas bessere Schrift, sonst ist alles von derselben Hand geschrieben.

Der Codex ist derselbe, welchen Gerbert III, 190 als „quondam Parisinus, postea San-Blasianus" beschreibt. Er enthält die von Gerbert im III. Bande herausgegebenen Werke *Johannes de Muris.*

fol. 1. Summa magistri *Johannis de Muris.* Expl. fol. 29a. Abgedruckt bei Gerbert III, 190—248.

fol. 29b. De numeris, que musicas continent consonantias secundum Pthulomeum de Parisiis. Expl. fol. 30b. Abgedruckt bei Gerbert III, 284—286.

fol. 31 leer.

fol. 32a. Proportionum adipisci etc. Expl. fol. 36a. Abgedruckt bei Gerbert III, 286—291.

fol. 37a. Überschrift durchstrichen: Musica theorice Jo. de Muris incipit.

Das folgende ist die Musica speculativa, abgedruckt bei Gerbert III, 255—283. Das bei Gerbert in der Anmerkung S. 258 Gesagte trifft genau bei dem Codex zu.

Expl. fol. 49a. Explicit musica speculativa secundum Boetium, per magistrum Johannem de Muris abbreviata Parisiis in Sorbona Anno Dom. 1323.

fol. 49b. Überschrift: Secundus liber. Sequitur quod mag. Jo. de Muris dicat de practica musica seu de mensurabili. Das ist die Musica practica, abgedruckt bei Gerbert III, 292—301.

fol. 56a. Explicit musica practica secundum mag. Jo. de Muris.

Ferner steht auf fol. 56a:

Discantus secundum Franchonem sic deffiuitur (diese Worte sind durchstrichen). Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in qua illa divisio cantus per voces longas, breves et semibreves proportionaliter adequatur et in scripto per debitas figuras proportionari ordinatur designatur et multis modis dicitur (Ars cantus mensurab. Cap. 2. Coussemaker I, 118).

fol. 56b. Item Jo. de Muris (diese Worte sind durchstrichen) questiones super partes musicales. Abgedruckt bei Gerbert III, 301—306.

Expl. Etsi que sunt similia Explicit Jo. de Muris (diese Worte sind durchstrichen).

fol. 60. Sequuntur numeri proportionales. Abgedruckt bei Gerbert III, 308—312.

fol. 63b. Incipit ars discantus data a magistro Jo. de Muris abbreviando (durchstrichen). Abgedruckt bei Gerbert III, 312—315.

Zum Schlusse: Explicit Jo. de Muris (ist nicht durchstrichen).

fol. 66. Tractatus de differentiis et generibus cantuum a magistro *Arnulpho de S. Gilleno* editus. Abgedruckt bei Gerbert III, 316—318. Zum Schlusse fol. 68a Explicit tractatus magistri Arnulphi.

fol. 68b. Canon cum tabula huius moduli scilicet „Monstrant'.

Hic modulus non notatur sed scribitur et vocalibus canitur. Vocales non solum tonos, pausas et eorum mensuras designant, sed loco pausarum vocales extra scribuntur vel inter medias

dictiones quovis colore rubeo vel nigro. Igitur pro *fa* sono fit *a* vocalis, pro *re* vero fiet *e* et sic deinceps. Dum vero *aa* reperitur, prima *fa*, secunda *la* et tertia relabitur in *fa*. Hoc autem fiet tam in eadem dictione quam in diversis. Hoc vero circa pausam. Pausa autem iuxta valorem sui moduli mensuratur. Valor quoque sic habetur: *a* unum ubique designat, *e* vero duo et sic ulterius. Ubi vero erit duplex *aa*, primum dabit (unum, fehlt im Ms.), secundum vero sex et tertium unum signabit, si sit tertium in modulo, sive in eadem dictione sive in diversis. Et hoc circa pausam. Voces ita junge. *Ut* tripli et *ut* tenoris duplo distent, sesquialtera vero moteti et tenoris ut in hiis numeris 2, 3, 4. Item unitas tripli media est moteti et hec media est tenoris sic: 1, 2, 4. Item nostro in textu „Heus" et „Cuius" monades (d. h. diese beiden Wörter sind nur als je eine Silbe zu zählen), cum sit in prima. In prima quoque, id est „Heus", e perdominatur, in secunda autem, id est „Cuius", i vocalis, et in quarta i solam signat.

Darauf folgt eine Tafel zur Veranschaulichung der Bezeichnung der Töne und Pausen durch Vokale, die (nach Weglassung überflüssigen Beiwerkes) so aussieht:

fa	re	mi	sol	ut	fa	la
a	e	i	o	u	a	a
1	2	3	4	5	1	6

Dominus *Eustacius Leodiensis*, familiaris Domini *Ebrodunensis*, fuit actor istius moteti.

Parcat ei Deus.

Sequitur motetus.

fol. 69. **Triplum.**

Monstrant hii versus an qui iam vel rea fata
Aut gazas glistit aut cupit officia.
Se necat abs norma ve que clam magna regendo
Jam sit id arto scias que ruit orbis amor.
Plus dantes adeas quod pollet, nec fugis ipsum
Hoc nam fit frustra dum cito victus orbis
Forsitan in multis pudet hiisdem cor minus uti

Conscendens montes quos gerit ethna vagos.
Heus se decepit huic multum prodi quia mundum
Crimina delevit ardor adit subito
Flamme que tui loculi deflendas tartareasque
Dant ergo sentes hic cadet arte mala.

Motetus.

Jus plectas leges adeas mala mens quasi vulpes
Noxia non figat scismata fletus abest
Moribus ars cedat manet huc decus aurea pellas
Jus constat que nam ratio si potius
Aurea sint fata ve ve nil fit sine rebus
Mna lex mnam qui dant hos polis ardet amor.

Tenor.

Ut queant laxis resonare fibris mira gestorum famuli tuorum, solve polluti labii reatum, Sancte Johannes.

Das Stück ist interessant, insofern sich hier schon im XIV. Jh. die Anfänge der Rätselspielereien der Niederländer zeigen.

Die Resolution

monstrant hi ver - sus an qui iam vel re - a fa - ta

Jus plec - tas le - ges ad - e-

Ut que - - ant la- u. s. w.

zeigt ein sehr unerfreuliches Machwerk.

fol. 69 b, folgt: De musica et de tonis coelestibus, worin in einer Art pythagoräischer Sphärenharmonie den verschiedenen Himmelskörpern verschiedene Töne zugeschrieben werden.

Terra Γ ut, Luna A re, Mercurius B mi, Venus C fa ut, Sol D sol re, Mars E la mi, Jupiter F fa ut. Saturnus G sol re ut.

fol. 70. Incipit epistola ab universitate Parisiensi christianissimo regi Francorum directa a. 1394.

Die Betrachtung des Codex liefert einen kleinen Beitrag zur Lösung der Frage wegen der Echtheit der Schriften *Johannes' de Muris.* R. Hirschfeld in seinem Werke über den genannten Musiker spricht ihm aus inneren Gründen die Autorschaft der unter seinem Namen bekannten Traktate mit Ausnahme des *Speculum musicae* ab und hält dieses allein für ein echtes Werk Muris'. Diese Ansicht findet eine Stütze in den Angaben unseres Codex insofern, als fol. 37a die Überschrift der Musica speculativa, fol. 56 die Überschrift und fol. 59b der Schluss der Quaestiones und fol. 63b die Überschrift der Ars discantus von einer gleichzeitigen oder nicht viel jüngeren Hand durchstrichen erscheinen. Freilich bleibt fol. 49b und 56a die Autorschaft der Musica practica, fol. 65b der Ars discantus unangetastet. Dennoch ist soviel zu ersehen, dass in einem der früheren Besitzer des Codex noch eine Kenntnis oder schon eine Ahnung des Richtigen lebte.

Anzeigen musikhistorischer Werke.

3. Josef Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Nach Originalquellen von ..... Erster Band. 1458—1733. Stuttgart, Verlag von W. Kohlhammer. 1890. 8⁰. X und 354 Seiten.

Mit staunenswerter Arbeitskraft sendet der Herr Verfasser binnen kurzer Zeit das zweite Quellenwerk in die Welt. (Siehe M. f. M. S. 30.) Wenn bei dem Geschichtswerke über Hamburg die Quellen sehr spärlich flossen, so tritt bei dem vorliegenden der umgekehrte Fall ein. Die Stuttgarter Archive sind mit Ausnahme weniger Jahrzehnte so reichhaltig mit Akten, Dokumenten und Rechnungsbüchern versehen, dass eine Auswahl und ein Zusammenziehen getroffen werden musste. Ganz besonders wertvoll ist die Geschichte für die deutsche Musik und deutsche Meister. Während wir an allen anderen Höfen hauptsächlich Niederländer nnd Italiener antreffen, ist Stuttgart der Sammelpunkt der deutschen Meister. Komponisten, von denen wir in alten Sammelwerken ein und den anderen Tonsatz finden, über deren Leben wir aber bisher auch nicht das Geringste wussten, finden wir in Stuttgart als Kapellmitglieder angestellt. Da ist *Johann Siefs* (oder *Sies*, wie ihn Peter Schoeffer nennt, der von ihm in 1513 vier deutsche Lieder veröffentlicht) als Kapellmeister um 1519 verzeichnet, der schon im Jahre 1512 unter Heinrich Finck Sänger war und nach Strafs-

burg gesandt wurde, um Sänger zu engagieren. Ich nannte eben *Heinrich Finck* als Kapellmeister an der Stuttgarter Hofkapelle. Man traut seinen Augen nicht den hochgeschätzten Meister, den wir nur als Warschauer Hofkapellmeister kennen, hier in Stuttgart zu finden. Selbst die schärfste kritische Prüfung lässt keinen Zweifel aufkommen, dass wir es hier mit einem gleichnamigen Musiker zu thun haben. Alles was wir über Finck wissen, rührt von seinem Grofsneffen Hermann Finck her; derselbe konnte seine Nachrichten aber nur vom Hörensagen wissen, denn er war erst nach dem Tode des Grofsonkels geboren. Hermann ist nicht viel in der Welt herumgekommen und früh gestorben. In der Kapelle Ferdinand's von Österreich erzogen, kam er als Organist nach Wittenberg und starb dort 31 Jahre alt. Seine Familie lebte in Pirna in Sachsen. Die Akten in Stuttgart verzeichnen also 1510 einen Heinrich Finck, „genannt der Singermeister", mit jährlich 60 Gld. Gehalt, dem sich freie Wohnung, Holz, Licht und Naturalien in reicher Fülle anschlossen, so dass die 60 Gld. bar Geld den kleinsten Teil bilden. Zu seiner Reise wurden ihm 63 Gld. angewiesen. Das ist eine Summe, die auf eine weite Entfernung schliefsen lässt, denn Siefs erhielt für das Suchen nach Sänger in Strafsburg und Umgegend nur 49 Gld. Die Akten sind leider hier sehr schweigsam und verzeichnen ihn nur bis 1513, doch da Siefs erst 1519 Kapellmeister wurde, so lässt sich annehmen, dass Finck so lange das Amt verwaltete und um diese Zeit starb. Dies passt alles so genau auf den bekannten Meister, dass man wohl glauben kann Heinrich Finck habe sein Leben in Stuttgart beschlossen. Eine weitere Entdeckung betrifft den Komponisten *Jörg Brack*, der in den Akten Jery Brack genannt ist und Komponist sowie Kapellmeister vor Finck um 1509 war. Von ihm besitzen wir fünf deutsche mehrstimmige Lieder, die sich im Schöffer 1513, Forster u. a. befinden. Auch dieser war uns bisher in seinen Lebensumständen völlig unbekannt. Dann tritt ein Hoforganist *Georg Scharpf* um 1509 auf. Das Tabulaturbuch von Kleber, um 1520 geschrieben (Bibl. Berlin, Ms. Z 26, fol. 61) enthält einen Magister *Jörg Schapf*, von dem sich eine Praeambel für Orgel befindet. Ohne Zweifel ist der Name Scharpf und Schapf mit dem gleichen Vornamen und der dazu passenden Zeit ein und derselbe Meister. Wer in der alten Zeit mit Vorteil arbeiten will, muss ein wachsames Auge auf gleichlautende Vor- und Zunamen richten, denn die einstigen Rechnungsführer nahmen es bei dem Einschreiben neuer Mitglieder nicht allzugenau und erst nach Monaten findet sich endlich der richtig geschriebene Name vor. Ich erinnere z. B. an die wahrhaft komische Schreibung von Goswinus in Josquinus (M. f. M. 21, 16). So auch im vorliegenden Buche. Seite 6 und 8 finden wir einen *Meister Vyl* und einen *Maister Vytten* „in der Singerey" 1509 und 1510 angezeigt. Wer zweifelt wohl hier auch nur einen Augenblick, dass es ein und dieselbe Person ist, nur durch den Schreiber verdreht. Die Familie *Steigleder* ist reich vertreten und lässt sich durch drei Generationen hindurch verfolgen: *Utz St.*, um 1534 Hoforganist, *Ulrich St.*, wird 1546 und 1550 in gleichem Amte genannt und endlich der uns wohlbekannte *Hans Ulrich St.*, der 1605 als Hoforganist verzeichnet ist

und 1635 starb. Er erhielt an Gehalt 122 Gld., 2 Scheffel Roggen, 24 Sch. Dinkel (eine Art Weizenkorn), 3 Eimer 4 Imi Wein nnd 40 Pfd. Lichte; die freie Wohnung verstand sich stets von selbst oder ein entsprechendes Mietsgeld, wenn es daran fehlte. Auch die Familie *Bödecker* tritt uns hier in verschiedenen verwandtschaftlichem Verhältnisse entgegen und erhalten wir genaue Kunde über ihre Lebensverhältnisse. Eine Familie *Froberger*, aus Halle in Sachsen gebürtig, begegnet uns mit fünf Mitgliedern. Der älteste ist Basilius, 1605 als Kapellmeister angestellt, darauf folgen Hans Georg, 1625 Instrumentist, Isaac, 1625 Lautenist, Melchior, 1634 Tenorist und Johann Christoph, um 1634 als Komponist angestellt. In welchem verwandtschaftlichem Verhältnisse sie zu dem bekannten Organisten *Johann Jakob* standen, der auch aus Halle war, ist nicht ersichtlich. S. 34 ist ein Instrumentist und zugleich Discantist *Matthäus Haufs* angezeigt, der dann ebendort im Verzeichnis der Sänger unter dem Namen Matthäus Hofs figuriert. Seite 46 wird er wieder als Discantist und Instrumentist unter dem Namen Matthäus Haus verzeichnet. Es ist keine Frage, dass dies ein und dieselbe Person ist. Von bekannten Komponisten nenne ich noch *Balduin Hoyoul*, der auch unter dem Namen Hoyul, Hayaux und Hoyol in den Akten vorkommt, über dessen Stellung wir Näheres erfahren. Ferner Lechner, Cousser und dessen Vater Kusser, Schwartzkopf, Stierlin, Störl, Price, Capricornus u. a. Den Engländer Price kannten wir bisher nnr aus Fürstenau's Geschichte der Dresdner Hofkapelle. Hier wird uns sein Vorleben bekannt. Capricornus tritt uns als tüchtiger und gediegener Charakter entgegen, Consser als genialer Geist und gewandter Weltmann. Schwartzkopf als Ränkeschmidt, der allein herrschen will und einen nach dem anderen vom Amte verdrängt. Leonhard Lechner's Tod wird S. 28 nach dem Dienerbuche mit dem 6. Sept. 1606 verzeichnet. Dies ist ein Irrtum, denn in M. f. M. 20, 60 ist ein Gelegenheitsgesang verzeichnet, der genau angiebt, dass L. vor dem 16. Sept. 1604 gestorben ist. Von obigem Datum mag der 6. Sept. richtig sein, denn er passt sehr wohl zu der Angabe auf dem Gelegenheitsgesange, auch rührt das letzte amtliche Schreiben Lechner's vom 5. Aug. 1604 her (Seite 31). 1605 amtierte bereits sein Nachfolger Basilius Froherger, also abermals ein Beweis für das Jahr 1604. Noch möchte ich auf die Namen *Pez* und *Pey* (S. 24 u. 25) aufmerksam machen. Pez kommen drei vor, der Name Pey scheint mir korrumpiert. Pey und Pez waren um 1581 Harfenisten, der erstere mit dem Vornamen „Petrus a" nnd der andere ohne Vornamen. Die übrigen Pez waren Joh. Christoph und Franz Anton. Mit diesen wenigen Notizen sei das Werk Sittard's bestens empfohlen. Es wird daraus am besten zu entnehmen sein, wie bedeutend die Fundquelle ist, die uns der Herr Verfasser hier erschlossen hat. Hoffentlich folgt der zweite Band recht bald nach.

Eitner.

Mitteilungen.

* Violoncell oder Violoncello? Manche Deutsche sind noch immer der Ansicht, man dürfe den Namen des obigen Streichinstrumentes nur in seiner ursprünglichen (italienischen) Fassung gebrauchen. Es ist jedoch eine nicht zu rechtfertigende Inkonsequenz damit verbunden. Wollten wir uns streng an die Originalform „Violoncello" halten, so müssten wir folgerichtig auch sagen: „der Violoncello" anstatt „das Violoncello", denn für die Italiener ist das genannte Tonwerkzeug ein Masculinum und keineswegs ein Neutrum, wie es denn ein solches in der italienischen Sprache überhaupt nicht giebt. Ganz dasselbe gilt von „il Violino". Wir sagen „die Violine", haben mithin nicht nur das Geschlecht sondern auch den Endvokal des Wortes, nämlich das „o" in „e" umgewandelt. Ähnlich verhält es sich mit mehreren der übrigen musikalischen Instrumente, deren Namen aus Italien herstammen, und auch mit den Bezeichnungen „il Duetto", „il Terzetto" etc., die wir in „das Duett", „das Terzett" u. s. w. verwandelt haben. Was sollte uns also davon abhalten „Violoncell" für „Violoncello" zu setzen? Man könnte sogar unbedenklich noch einen Schritt weiter gehen, um dieses Wort zu verdeutschen, indem man an Stelle des Buchstabens „c", welcher bekanntlich im Italienischen vor „e" und „i" wie „tsch" ausgesprochen wird, den letzteren Zischlaut gebraucht, — einfach nach Analogie des „braccio" (in Viola da braccio), wofür bei uns ganz allgemein der Name „Bratsche" üblich ist. Seien wir daher nicht pedantisch, und sagen und schreiben getrost „Violoncell" oder auch „Violontschell". Es erscheint für uns jedenfalls angemessener als die halb deutsche und halb italienische Bezeichnung „das Violoncello". v. Wasielewski.

Auf Wunsch des oben genannten Herren, füge ich diesem auch meine Ansicht bei und möchte besonders gegen die Verstümmelung „Cello" ein Wort einlegen. Violoncello ist ein Verkleinerungswort für Violone, dem der Italiener die Silbe „cello" angehängt hat und zu vergleichen wäre mit „prato, praticello" oder „fiore, fioricello". Demnach heifst Violoncello ein kleiner Bass und daraus „Cello" zu machen ist eine unsinnige Abkürzung und kommt mir vor, als wenn man statt Violino, Lino sagen wollte. Wir Deutschen gehen überhaupt mit den italienischen Bezeichnungen in der Musik sehr willkürlich um. Aus Violino machen wir Violine, aus braccio, Bratsche, aus Fagotto, Fagott, während wir andere Worte genau beibehalten, wie Presto, Adagio, Lento, Allegro etc., aus denen wir aber durchweg Neutra machen. Während wir den Namen der obigen Instrumente eine deutsche Endung geben, oder das „ce, ci" in „tsche" verwandeln, bleiben wir bei dem Worte Violoncello nicht konsequent und müssten daher entweder Violontschell oder Violoncello schreiben, denn Violoncell ist weder verdeutscht noch richtig italienisch. Eitner.

* Die Orgel in der Hofkirche in Dresden wird als ein Werk von Gottfried Silbermann bezeichnet. Dies ist ein Irrtum; sein Altgeselle David Schubert ist der Erbauer. Aus einem Schreiben des letzteren vom 6. Juni 1769 an den Kurfürsten Friedrich August III. zu Sachsen (K. S. Hauptstaatsarchiv: Loc. 910, Vol. II, 34 ff.) ist ersichtlich, dass er den Riss zu der erwähnten Orgel gezeichnet und sie angelegt habe. Silbermann hatte wegen vorgerückten Alters und Leibesschwachheit Schubert den Bau überlassen, der auch erst ein Jahr nach des Meisters Tode († 4. Aug. 1732) beendet wurde. Weiter erhellt aus dem Schreiben Schubert's, dass derselbe die Orgel im Josephinenstifte zu Dresden „ohne pekuniäre Vorteile" dabei gewonnen zu haben, selbständig und mit allgemeiner Billigung gebaut habe.

Laut kurf. Resolution vom 10. Juni 1769 wurde ihm auch das Prädikat „Hoforgelbauer“ verliehen. Nachfolger Silbermann's als Landorgelbauer wurde er jedoch nicht, obwohl ihm Hoffnung auf die Stelle gemacht worden war, vielmehr erhielt dieselbe Schramm († 14. Okt. 1771), den Schubert ebenfalls später wegen dessen Alters und Krankheit zu vertreten hatte. Diesem folgte dann der schon seit dem 8. Nov. 1768 mit der Anwartschaft auf den Posten versehen gewesene Hildebrand. (K. S. Hauptst. l. c. Vol. III, 192 ff.). *Th. Distel.*

* Herr Dr. Fr. Chrysander teilt im Hamburger Correspondenten vom 10. Dez. 1889 einen Auszug eines Schreibens eines Zeitgenossen des Grafen Ernst von Schauenburg (1560—1622) mit, welches einen trefflichen Einblick in die vom Grafen gehaltene Musikkapelle giebt. Es lautet: „Ich muss noch diese Stunde loben den Weiland hochqualificirten Herren Fürst Ernsten, Graffen zu Schauenburg und Holstein, Herren zu Gemen und Burgen, welcher tapfferer Fürste seine Musicanten, die er von unterschiedlichen Nationen, sonderlich Teutschen und Engeländern, an seinem prächtigen Hofe hielte, dermaſsen liebte, dass Er sie wie seine hochvernünfftige Cantzler und Rähte besoldete und wie seine Edelleute kleidete. Dieser, ewigen Ruhmes würdiger Fürst, gleich wie er nebenst anderen hochgelahrten Rähten zween Cantzler, welche beyde fürtrefflich begabte Männer waren, hielte; also musten auch bey seiner unvergleichlichen Music zweene Kapellmeister seyn, deren ein jedweder zwölffhundert Reichsthaler jährliche Besoldung hatte; den andern Musicanten gab Er einem jeglichen Tausend, etlichen auch zwölffhundert Reichsthaler, als einem, der auff der Violin, und einem anderen, der auff der Violen di Gambe herrliche Sachen machten und groſse Künstler waren, und ward ihnen ihre Besoldung Jährlich auff einen gewissen Tag in seidenen Beuteln in ihre Häuser gebracht, dass sie also deſswegen nicht einmahl einen Schritt hinauſs für die Thür thun durfften. Ueber dieses alles lieſs hochgedachter Fürst besagte Musicanten prächtig kleiden, also, dass sie täglich in Kleidern und Mänteln von schönem Tuche und mit silbernen Schnühren besetzet; an Sonn- und Festtagen aber in schwartzem Sammet, so mit güldenen Gallaunen war ausstaffiret, und mit schönen Hüthen, worauff lange weiſse Plumagien, daher traten, zu geschweigen, dass die Hn. Capelmeistere, auch etliche von den andern Musicanten, ihre statliche güldene Ketten trugen, wobey sie in solchem Respect und Ansehen bey der sämmtlichen Hofburſs, auch Bürgern und Landesleuten waren, dass der Fürst selber seinen Lust und Wohlgefallen daran hatte, zumahlen da hiedurch ward zu wege gebracht, dass der hochlöbliche Printz eine solche Music an seinem Hofe hatte, derer gleichen kaum am Kayserlichen, wil geschweigen andern Fürstlichen Höfen mochte gefunden werden.“ — Leider teilt Herr Chr. weder den Namen des Schreibers, noch die Quellen mit, woher er das Schreiben entnommen hat. Fügt aber dann hinzu, dass der bewunderte Violinist der Engländer Thomas Simpson war, der sich auch als Komponist auszeichnete.

* In den Archives historiques, artistiques & littéraires. Paris, chez Bourloton, Decemb. 1889, 8°, befindet sich S. 64 ein Artikel von Michel Brenet über einen bisher unbekannten Meister des 16. Jhs. „Nicolas Formé“, Kapellmeister des Henri IV. und Louis XIII. Er war gegen 1567 zu Paris geboren, trat 1592 als Sänger mit einer „bewunderungswürdigen Stimme“ in die Kgl. Kapelle ein und schwang sich am 7. August 1609, wie der Verfasser glaubt ohne eine förmliche Berufung abzuwarten, auf den durch den Tod des Eustache du Caurroy verwaisten Kapellmeisterstuhl. 11. Nov. 1626 wurde er noch zum Kanonikus der St.-Chapelle du Palais ernannt. Er starb 71 Jahr alt am 28. Mai 1638. Die Nationalbibl. und die

Bibl. St.-Geneviève zu Paris besitzen mehrere geistliche mehrstimmige Gesangswerke im Ms. von ihm, auch ein Druck einer Messe von 1638 ist in letzterer Bibl. vorhanden. — Ein zweiter Artikel von demselben Verfasser in dem Januar-Hefte 1890, Seite 97, enthält die in den Monatsheften besprochene Frage „was ist ein Treble?“ und dient ihm die dort von Dr. Eichborn dargelegte Erklärung zum Ausgangspunkte. Wir überlassen Herrn Dr. Eichborn auf den Artikel näher einzugehen.

* Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1890. Redigiert von Dr. *Fr. X. Haberl* zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg. Verlag von Fr. Pustet in Regensburg. gr. 8⁰. 29 u. 120 S. Pr. 2 M. Dieses Jahrbuch hat sich in der Musikliteratur einen so berechtigten Platz erworben, dass man stets mit Spannung auf den Inhalt desselben wartet. Der diesmalige Jahrgang bringt wieder sehr interessante Abhandlungen. Zuerst eine Messe von Lassus „Puisque j'ay perdu“ zu 4 Stimmen in Partitur in modernen Schlüsseln und richtiger Tonhöhe, dann eine historisch-kritische Besprechung der drei ersten Bände der Motetten von Palestrina, eine Biographie Fr. Xav. Witt's, einen Artikel gegen Dreves Gesangbuchsfrage, biographische Notizen über polnische Kirchenkomponisten der frühesten Zeit und darauf Anzeigen und Besprechungen neu erschienener Bücher. Am Ende ein Verzeichnis von Fr. X. Witt's Kompositionen und Schriften.

* *Richard Bertling*'s Lager-Katalog Nr. 13, Autographe enthaltend, darunter auch einige von Mendelssohn und Rich. Wagner.

* *G. Hess* in München, Katalog Nr. 3, S. 34 einige alte Druckseltenheiten enthaltend.

* *Ludwig Rosenthal* in München. Katalog Nr. 67, enthält S. 51 eine Anzahl äußerst seltene und wertvolle theoretische und praktische Musikwerke des 16. und 17. Jhs.

* Quittung über eingezahlte Beiträge für das Jahr 1890 von den Herren Pfr. Auberlen, A. Asher, Battlogg, Dr. Bäumker, Bertling, Pfar. Blanc, Dr. E. Bohn, Prof. Braune, Carstenn, Dr. Chrysander, Dangler, Prof. Faißt, E. Friese, Graff, Habert, Dir. Israel, C. A. Klemm, Dr. Köstlin, Kornmüller, A. Kraus figlio, Prof. Kullack, M. Nachtmann, Fr. Niecks, Notz, Quantz, E. J. Richter, Rödelberger, Ruthardt, Hofr. Schell, R. Schlecht, J. Schreyer, Schumacher, Dr. Schurig, J. A. Sillem, Dir. Skuhersky, Prof. Sommer, B. Squire, Steinitz, Bibl. Strafsburg, Pfar. Unterkreuter, Dr. E. Vogel, G. Voigt, Prof. Wagener, Walter, v. Wasielewski, Woworsky, Prof. Wüst. Nachträglich noch von den Herren Dr. Dörffel, Dr. Kalischer, Pardall, Dr. Schletterer und W. Tappert.

Templin, den 9. Febr. 1890. Rob. Eitner.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 11.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 4.

Einige Briefe von Mizler und J. G. Walther.

Herr Leo Liepmannssohn in Berlin ist im Besitze der Autographe eines Briefes von dem bekannten Musikschriftsteller *Lorenz Christoph Mizler von Kolof* und zwei Briefen des Lexiographen und Komponisten *Johann Gottfried Walther*'s in Weimar, dem Zeitgenossen Seb. Bach's. Da die Briefe ein mehr als gewöhnliches Interesse für die Musikgeschichte haben, so hatte genannter Herr die Güte dieselben den Monatsheften zur Veröffentlichung anzubieten. — Der erste Brief Mizler's ist an Walther gerichtet, wie deutlich zu erkennen ist. Der zweite und dritte Brief von Walther scheint an einen Hamburger bestimmt zu sein. Im Übrigen bedarf keiner der Briefe eine Erklärung. Sie geben uns ein treues Bild des damaligen gegenseitigen brieflichen Verkehrs. Noch sei erwähnt, dass der mehrfach erwähnte Tod Joh. Mattheson's in Hamburg auf einem falschen Gerüchte beruht, denn er starb erst am 17. April 1764.

Ew. Wohlg. werden nicht ungütig nehmen, dafs erst nach 2 Jahren die Antwort auf dero Schreiben an mich erfolget. Ich bin von fast unzehlbarer Arbeit so überhäuffet gewesen, dafs ich niemahls rechte Gelegenheit gehabt, auch nicht an einem Orte beständig geblieben. Dermahlen aber werde beständig in Leipzig verbleiben, und

habe vielleicht die Ehre nun fleifsiger zur Aufnahme der Musik mit Ew. Wohlg. zu correspondiren. Ich übersende zum Zeichen meiner Ergebenheit vier *Scripta* von mir. Das *corollarium* habe nun weg gelafsen, und wolte, ich hätte es niemahls hingesetzet. Wenn man jung und feurig ist, läfset man sich leicht etwas bereden. Ich will alles vergefsen, was Ew. Wohlg. mir geschrieben, und wenn das Ew. Wohlg. gleichfalls thun, so ist beydes gut. Das *Lexicon* von Ihnen habe zu meinem eigenen Gebrauch in folio mit Papier durchschiefsen lafsen, u. sehr vieles, so sehr nothwendig, angemercket. Wenn der Verleger erkenntlich seyn will, so werde ich bey der andern Auflage alles *communiciren*, und wenn es so beliebig, auch aus der Buchdruckerey *corrigiren*, denn es ist sehr fehlerhafft gedruckt, und mufs der *Corrector* selber ein *Musicus* seyn. Dergleichen verdrüfsliche Arbeit nehme ich sonst durchaus nicht über mich, aber der Musik zu liebe, thue ich wohl noch mehr. Der Herr Capellmeister *Bümler* hat mir seinen Lebens-Lauff, ingleichen Herr *Ehrmann* zugesendet, ich kan sie aber beyde nicht gleich finden, ich werde sie zur andern Zeit zusenden. Er heifst *Georg Heinrich Bümler*, u. habe ich in meiner *Dissertation prim. edit.* den Nahmen damahls nicht recht gewust. Alles was mir nur zu thun möglich ist, so zur Aufnahme der Musik gereichet, werde ich thun, ingleichen Ew. Wohlg. so ich im stand, alle gefällige Dienste erzeigen. Ich dancke ergebenst vor dero überschickte Composition, u. werde zur andern Zeit wieder mit meiner wenigen Composition aufwarten. Ich bin erst 6 Wochen wieder in Leipzig, und noch in der grösten Unordnung, so bald ich aber ausgepacket, werde Ew. Wohlg. eine *Cantata* vom Kloster-Leben und der Liebe von mir zusenden. Wenn ich mir etwas von Ew. Wohlg. gehorsam ausbitten darf, so bitte um ein *Concert* auf die *Traversiere*, so etwas schwehr ist. Ich bin ein grofser Liebhaber von schönen *Concerten* auf die Querflöte, und wenn ich vom Studiern müde bin, kan ich mir durch dieses Instrument gleichsam neue Kräffte schaffen. Es wird ohnfehlbar in der Weymarischen Capelle ein *Virtuose* auf der *Traversiere* seyn. Die Schreib-Gebühren werde sogleich zurücksenden, bitte es etwas sauber u. grofs abschreiben zu lafsen. Ich werde in andern Fällen wiederum zeigen dafs ich aufrichtig bin

Ew. Wohlg.
Meines hochgeehrtesten Herrn
ergebenster Diener

Leipzig d. 6 Nov.
A. 1736.

M. Lorentz Mizler.

Mein Herr.

Dero letzteres Verlangen endlich zu stillen, habe mich nichts abhalten lassen, den Schlufs des *Theil*ischen Kunst-Buches vollend abzucopieren, um selbigen, wie hiermit geschiehet, zu übersenden. Die darinn noch mangelnde Stimme will M. Herrn Entdeckung überlassen. Es kommt auf die 2 ersten Blätter vollend an; meinerseits aber hat es für difsmahl nicht seyn wollen, solche in Uberlegung zu ziehen; u. gleich den vorigen aufzusuchen. Wer am ersten von uns fertig damit werden sollte, wird, es dem andern mitzutheilen, nicht vergefsen. Unterm 9ten May a. c. habe vom Hrn. M. *Mizler*, auf mein Ihnen schon bewustes Erbieten, nachstehende Antwort erhalten:

„Was die *communication* des Folianten anbetrifft, so versichere hiemit, dafs Ew. — gewifs damit dienen will. Weil ich aber beständig was einzutragen habe, so kan ich es unmöglich entbehren, es würde auch nichts helffen, indem bey der andern Auflage alsdenn das neu hinzu gekommene aufs neue müfste abgeschrieben werden. Wenn es aber Zeit ist, dafs es würcklich soll aufgeleget werden, so will ich nicht nur eine accurate Correctur besorgen, u. alles auf das fleifsigste durchsehen, sondern auch alle meine Anmerkungen mit einrücken, wenn sie nicht schon da sind. Vermutlich werden E. — jetzo Anmerkungen machen, die ich zugleich gemachet. Wenn ich in der Welt nur auf alle ersinnliche Art den Musicalischen Wissenschafften, ihren Verehrern u. Virtuosen dienen kan, so werde ich alle Zeit bereit seyn, besonders Ihnen zu dienen. Ich bitte mir ohnbeschweret aus, Nachricht zu ertheilen, was des *Meiboms Script. antiq. Mus.* ingleichen *Wallisen tom. III. oper.* so ein gewifser Musicus hinterlafsen, u. verkauffet werden sollen, kosten, u. ob noch mehr musicalische Bücher vorhanden." Dieses Schreiben, wobey das 2te Stück seiner Musical. Bibliothec war, will auf die nechstkommende Michaelis-Mefse, G. G. beantworten. Das zu Chemnitz in diesem 1737ten Jahre herausgekommene Musicalische Lexicon, ist meistentheils ein Auszug des meinigen. Mr. *Behncke* hat sich am verwichenen Fest der Heimsuchung *Maria* in unserer Stadt-Kirche allhier hören lafsen, u. mich versichern wollen: „Der H. Capellmeister *Mattheson* sey im *Nov. a. p.* gestorben; er sey ein *testis oculatus* von defsen Begräbnifs." Weil aber M. Herr mit demselben *correspondiren,* u. unterm 7. *Febr. a. c.* nichts davon gemeldet haben, will mir diese Erzehlung bedencklich fallen. Ich erwarte demnach hiervon Gewifsheit. Als denselben um M. Herrn Befinden fragte, erhielte zur Antwort: Sehr wohl! Er habe vor ungefehr 8 Wochen

cis u. *Virtuosen* selbst zu *communiciren,* wie er denn diefsfalls mit dem Herrn Capellmeister *Hassen* u. andern bereits gesprochen, u. sie um einen Aufsatz darzu ersuchet habe. Uber dieses hat mein *Adjunctus,* Herr *Harner* mit seinem Bruder, dem Brühlischen Capell-Directore hierunter auch geredet, u. dieser darzu, als zu einem lobenswürdigen vorhabenden Wercke, gute Hoffnung gemacht. Ich will nicht ermangeln, noch weiter zu *sollicitiren,* auch, bey sich ereignender Gelegenheit selbst mit Mr. *Pisendeln* u. andern zu sprechen.“ (Die Worte sind gut; die That aber wird noch besser seyn!) — Beykommendes *Carmen* hat, mein älterer Sohn zu überreichen, u. die Anrede zu thun, die Ehre gehabt. Der jüngere bedient sich, wegen der Augen-Maladie, so aus einer innerlichen Verstopffung herrühret, der Bade- und Trinck-Cur des bei Apolda an Ostern entdeckten Gesundbrunnens. Gott gebe sein Gedeyen dazu! Unsere Stadt-Kirche ist bey nahe fertig; nun dürffte die Reihe auch an die Orgel kommen, *si Diis placet.* Der Effect meines nunmehr 30jährigen Hierseyns, in welcher Zeit ich vielen, mit musicalischem Unterricht aufrichtig, u. ohne Ansehn der Person, gedienet habe, ist nun dieser: Dafs jene Brod gefunden, u. noch gegenwärtig finden; ich aber solches verliehre. Denn, da nunmehro der Hr. Ober-Hofmeister von Münchhausen, mit seinen beyden Herren Söhnen von hier auf seinen Ritter-Sitz ziehet, so ists mit meiner Information nun völlig gethan. Kurtz: ich kan für Information meiner Scholaren, zu keiner mehr gelangen. Und so gehets auch in der Composition. Der, so nur 6 Jahr dabey ist, hat Zugang, und die Quelle wird verlassen, ja wol gar verachtet. Hierzu kommt noch, dafs die Besoldung nicht richtig erfolget; wie denn jetzo 9 *Quartale* verflofsen sind, da sie, gleich andern (?) völlig gesehen habe. *Sed hac sub rosa,* obgleich die Wahrheit! Bey so gestallten Sachen weifs fürwahr nicht, was hinführo anfahen soll, so als ein Neben-Werck, der edlen Music, als meinem Hauptwercke, nicht *despectirlich* sey. Doch, Gott wirds schon machen!! Diesem will so wol M. Herrn Werck, als mein Thun in Gelafsenheit u. Hoffnung befehlen.

Mein Herr.

Darff ichs denn wohl wagen, mit dieser Zuschrifft zu erscheinen? da in so langer Zeit meine Schuldigkeit nicht beobachtet habe. Gewifs, ich habe mich recht geschämet, dafs da ich das von Hrn. D. *Brückmann* durch Sie an mich aufgetragene nicht ausrichten können, so leer und blofs mit Worten allein, vor Ihnen mich einfinden sollen;

Graeca sunt, non leguntur. Welches kein Wunder: denn er war vorher ein Bernhardiner Mönch. Es mufs sich also zwischen hier und *Michaelis* zeigen, wer mein 4ter *Collega* hier werden wird. Gott gebe nur einen friedfertigen! Von Drefsden aus habe Nachricht: dafs der Hr. Capellmeister *Mattheson* in Hamburg gestorben sey. Ihres Orts können Sie es sicherer und eigentlicher wifsen. Wie hälts denn mit des Sign. *Verocai* und anderer *Virtuosen* Lebens-Umständen? Aus Memmingen in Schwaben habe auf mein vor 4 Jahren dorthin gesandtes Schreiben, eine unterm 12 May a. *currentis* (1745) datirte Antwort bekommen, des Inhalts: „Zu Ende dieses jetzigen Jahres sollten mir 2 starcke Bände in *folio* postfrey, zu meinem Gebrauch, zugesendet werden." Wenn nun dieser Mann kein *promissor magno hiatu* ist, so dörffte wol noch in diesem Stück reich werden! Sobald an meinen Sohn nach Augfpurg schreibe, werde ein paar Zeilen an diesen behülfflich seyn wollenden unbekannten Gönner mit beylegen. Mein jüngerer Sohn ist seit Ostern 1736 noch beständig in Jena; und die ältere Tochter zu Gera, hat mich vor 2 Monaten zum 3ten mahle zu einem Grofsvater gemacht. So siehets in meiner Familie aus, dafür Gott zu preisen ist! Meine *Costa* wird in künfftiger Woche die Gehrain mit ihrer *infanterie* in Gera, G. G. besuchen. Vor ein paar Monathen kam ein junger Mensch von 26 Jahren, ein Zellenser, Nahmens, *Joh. Chrysostomus Mittendorff*, als ein gewesener Gymnasiast in Bremen, zu mir, liefs sich mit seiner Bafs-Stimme hören, verlangte ein *viaticum*, und gieng von hier nach Rudolstadt. Einen freyern und kühnern Menschen habe noch nie gesehen. Dieser hatte einen Zedul*) liegen lafsen, worauf die sämtliche hiesige Geistlichkeit, die Lehrer des Gymnasii, und einige *Musici* verzeichnet stunden, woraus abnehmen könnte: dafs er ein Stapeler sey. Hierauf empfehle Sie, in Gottes Schutz, mich aber Dero ferneren Wohlgewogenheit, allstets verharrend

Meines Hochgeehrtesten Herrn
aufrichtig ergebenster
Walther.

Weimar den 6 Augusti,
1745.

*) Zedul = Zettel.

Zur Frage des „Treble“.

Unvermeidlicher Zusatz zu dem Aufsatz in Nr. 10, 1889.

Die Behandlung der Frage des „treble“ in dieser Zeitschrift hat die Aufmerksamkeit eines französischen Gelehrten, des Herrn *Michel Brenet*, auf sich gezogen, wohl weniger der musikgeschichtlichen Bedeutung dieses Spezialpunktes wegen, als aus dem Grunde, weil die Erörterung der Bedeutung des treble im engen Zusammenhange mit der französischen politischen und Literar-Geschichte steht. In letzterer Beziehung gebietet der genannte Gelehrte über umfassende Kenntnisse und ein reiches Material, welches ihm erlaubt, meine ganze Behandlung des Themas als ziemlich zwecklos nachzuweisen. Nachdem einmal die Frage angeregt ist, wird es sich nicht umgehen lassen, der Beweisführung, welche Brenet unter der Aufschrift Y eut-il, au moyenâge, un instrument de musique appelé treble? in den Archives Historiques, Artistiques et Littéraires (Recueil mensuel de documents curieux et inédits. Chronique des Archives et des Bibliothèques, Paris bei Bourloton, 20 Boulevard Montmartre) zum Gegenstande giebt, volle Aufmerksamkeit zu schenken. Die Gediegenheit seiner Gründe und die Wichtigkeit seiner Quellenangaben auch für die Musikgeschichte rechtfertigen es, dass ich einen möglichst vollständigen Auszug seines Aufsatzes gebe.

Brenet belehrt uns, nachdem er die Streitfrage kurz exponiert hat, über einen Haupt-Zeugen in derselben, den von Ambros citierten Carpentier. Pierre Carpentier, Benedictiner, hat sich durch seine wichtige Mitarbeit an der Wiederherausgabe des lateinischen Glossarium von Du Cange, welcher er ein französisches Glossar hinzufügte, bekannt gemacht. In diesem französischen Glossar von 1766 hat Ambros das Wort „treble, pro trompette, tuba“ und den kurzen Auszug aus den Annalen von Saint-Louis gefunden, auf dem alle seine Vermutungen fufsen. Dieser teilweise von Carpentier citierte Text ist der französischen Übersetzung des Lebens des heiligen Ludwig von Wilhelm von Nangis entnommen und steht in dem auf den Aufenthalt des Königs in Nazareth bezüglichen Kapitel:

> „Comme devotement il fit chanter la messe et solempnement glorieuses vespres et matines et tout le service à chant et à dechant, à ogre et à treble, ce purent tesmoigner cil qui i furent“.

Man weifs gegenwärtig, dass Wilhelm von Nangis sein Leben Ludwigs des Heiligen zuerst lateinisch geschrieben hat und zwar zu

einer zwischen der Thronbesteigung Philipp's, des Schönen und der Heiligsprechung Ludwig's liegenden Zeit, und dass die Übersetzung seines Werkes ins Französische, sei es durch ihn, sei es, was wahrscheinlicher ist, durch einen anderen, nach der Heiligsprechung gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts stattfand (L. Delisle. Mém. sur les ouvrages de Guill. de Nangis, dans les Mém. de l'Académie des Inscriptions t. 27.). Der lateinische Originaltext, kürzer, als die französische Übersetzung, erwähnt chant, déchant, ogre und treble gar nicht.

> „Quam devote ibidem se habuerit, quam solemniter et gloriose fecerit celebrari vesperas, matutinas, missam et caetera, quae ad civitatem tam celebrem pertinebant, attestari veraciter possunt qui affuerunt.“ (Rec. des histor. de France. t. XX. p. 584.)

Diese Stelle ist aber an sich auch nichts weiter, als die Wiedergabe einer beinahe gleichlautenden aus der lateinischen Lebensbeschreibung Ludwig's des Heiligen von Geoffroi von Beaulieu, Zeitgenosse der Ereignisse, die er beschreibt und deren Zeuge er war:

> „Quam devote ibidem se habuerit, quam solemniter et gloriose fecerit celebrari vesperas, matutinas, missam et caetera, quae ad solemnitatem tam celebrem pertinebant, testes esse possunt, qui affuerunt.“ (Rec. des histor. de France. XX. p. 14.)

Die musikalischen Ausdrücke sind also, wie sich aus der Vergleichung aller dieser Stellen ergiebt, spätere Zusätze, Ausschmückungen des ursprünglichen Textes, daher für die Zeit Ludwig's nichts beweisend, und wenn man sogar wahrscheinlich machen könnte, dass das „treble“ eine Trompete gewesen sei, so würde damit noch in keiner Weise die Einführung eines solchen Instruments in die Kirchenmusik zur Zeit der Kreuzzüge erwiesen sein. Die Gelehrten, welche im Jahre 1761 die Herausgabe des Joinville leiteten und die der französischen Übersetzung des Guillaume von Nangis, veranstaltet von der Königlichen Druckerei, fügten dem Texte Randglossen und ein Glossar bei. Bei der auf unsere Stelle bezüglichen Note übersetzen sie die Worte „à ogre et à treble“ mit „avec orgues et instruments à chordes“. (Hist. de saint Louis par Jehan, sire de Joinville. Les Annales de son règne, par Guill. de Nangis. Paris, imprimerie royale 1761. in-folio. p. 223.) Im Glossar schreiben sie: „Treble, instrument à vent“ und fügen zur Aufklärung nachfolgende Stelle aus einer Bibelübersetzung bei, die zu den Manuskripten der Bibliothek des Königs gehört, von der sie aber weder Jahreszahl, noch Seite namhaft machen.

„A oure que vous orrez le son des trebles, de frestel, de harpe, de busine et de psalterie, de symphans et symphonie et de toutes manières de musiks, vous cheans ahourez les ymages d'or". (Ibidem, glossaire p. lvij. Daniel, cap. III, v. 5.)

Dieses von Carpentier aufgenommene und citierte Bruchstück ist gar nicht geeignet, Licht auf die Natur des treble zu werfen, weil die Namen von Saiten- und von Blasinstrumenten darin ohne alle Ordnung durcheinander geworfen sind. Es bezieht sich allerdings auf die Stelle im Daniel: In hora qua audieritis sonitum tubae et fistulae, von der Kastner (G. Kastner, Les danses des morts. p. 215) eine andere Übersetzung überliefert hat, die nach seiner Angabe einer „Bibel des XII. Jahrhunderts" entlehnt ist und worin das Wort estive, das im allgemeinen zur Bezeichnung eines Vorfahren der Posaune oder Trompete gilt, das Wort treble ersetzt.

„Tu as m'y decreet à chescun hom que overa oy le sonn de estive, de frestel, de harpe, de busine, de psalterie, de symphans et de totes maneres de musiks, soi abate et ahoure l'image de or."

Mehrere sehr vollständige Aufzeichnungen von Musikinstrumenten des Mittelalters lassen uns bezüglich des treble im Stich, so die bei Wilhelm von Machaut in seinen Gedichten Temps pastour und Prise d'Alexandrie, so auch Jean Lefèvre in seiner Übersetzung des Gedichtes de Vetula von Richard Fournival, so endlich Kastner in den ungemein reichhaltigen Aufzählungen in seinen Danses des morts, wie nicht minder Fétis (Histoire générale de la musique) und M. Lavoix in „La musique au siècle de saint Louis" (t. II. du Recueil de motets français des XII. et XIII. siècles, publ. par G. Raynaud.) Kastner hat nur die Ausdrücke triblère, triblers und trublice namhaft gemacht als ehemals üblich gewesen zur Bezeichnung eines Instruments von der Familie des Horns oder Cornet (Rüdenhorn oder Zinken). Als Resultat ergiebt sich aus den wiedergegebenen Anführungen Brenet's: dass der Ausdruck treble zur Bezeichnung eines Instruments sich nur zweimal findet, nämlich in dem Bruchstücke der Übersetzung der lateinischen Annalen des heiligen Ludwig von Wilhelm von Nangis und in dem Auszug aus einer unsicheren Bibel, welche in der Ausgabe des Joinville und Wilhelm von Nangis von 1761 erwähnt wird.

Als Gegensatz dazu giebt der französische Musikgelehrte eine Anzahl von Stellen, wo treble in seiner eigentlichen, der Vokalmusik

angehörenden Bedeutung vorkommt, die entweder einen Satz für drei Singstimmen oder die oberste dieser drei Stimmen ausdrückt.

Das Liederbuch von Montpellier enthält drei Proben von Sätzen für drei Singstimmen, deren tiefste (Tenor) eine kurze lateinische Phrase festhält, auf welcher die beiden oberen zwei französische Couplets aufbauen (duplum und triplum).

Die erste Stimme von n⁰ LXX singt:

Amours en cui j'ai fiance
De merci trover
Par jolie contenance
Me fet ce treble accorder etc.

Die erste Stimme in n⁰ LXXII singt:

De joli cuer doit venir
De faire I treble plesant etc.

Und die erste Stimme in n⁰ LXXXVII:

Quant se depart la verdure des chans
Et d'yver neist par nature frois tans,
Cest treble fis accorder à II chans
Que primes fis.

(Raynaud Rec. de motets fr. t. 1. p. 94, 96, 115.)

Das berühmte Manuskr. des Romans von Fauvel aus dem 14. Jahrhundert (auf der National-Bibliothek) enthält Musikstücke, welche die Bestimmung hatten, im Verlaufe der Deklamation dieser Dichtung gesungen zu werden. Die Übersicht dieser Stücke unterscheidet die „à trebles et à tenures“ und die „à tenures sans trebles“.

Das Wort treble kommt ferner in dem Gedichte von Gaces de la Buigne vor, in dem der Schriftsteller des 14. Jahrhunderts, um das Gebell der Jagdhunde humoristisch zu kennzeichnen, eine Anzahl der Vokalmusik seiner Zeit entlehnte Ausdrücke in Gebrauch zieht.

Les plus grans chantent la teneur,
Les autres la contre-teneur;
Ceux qui ont la plus clere gueule
Chantent la tresble sans demeure
Et les plus petits le quadrouble.

(H. d'Orléans, Notes et documents relatifs à Jean, roi de France, dans les Miscellanies of the philobiblon society, t. II. p. 174.)

Im Supplement zu dem Glossar von Carpentier, Ausgabe Didot, des grofsen Vocabulars von Du Cange und Carpentier, teilt der Heraus-

geber Henschel drei Erwähnungen des Wortes treble mit, die offenbar im vokalen Sinne zu nehmen sind; die erste ist aus dem Roman von Renart, vers 21374, entnommen:

Un benedicamus farsi
A orgue, à treble et à deschant.

Die zweite, aus dem Roman von Partonopeus, vers 10769:

Cil clerc cantent en treble vois.

Die dritte, aus der Sammlung von Fabliaux von Jubinal, t. II. p. 36:

De meyne et de tresble e de bordoun.

Schliefslich führt Brenet aus der „Art de dictier“ von Eustache Deschamps (1392) folgende Stelle zur Unterstützung seiner Auffassung an:

„Les chancons natureles (poésies) sont delectables et embellies par la melodie et les teneurs, trebles, et contreteneurs du chant de la musique artificiele.“

(Poésies morales et historiques d'Eust. Deschamps, publ. par Crapelet. p. 266.)

Brenet resumiert auf Grund seiner Quellenkenntnisse wie folgt: Ambros und Eichborn haben die vokale Bedeutung des Wortes treble nicht gekannt; zur Erklärung seiner instrumentalen Bedeutung haben sie nichts, als den Text aus der Übersetzung von Guillaume von Nangis zur Verfügung gehabt. Dieser Text aber giebt ebensowenig wie die zu seiner Erklärung herangezogene Bibelstelle irgend einen Fingerzeig über die Beschaffenheit des treble und erlaubt nicht den mindesten Schluss über die Art der in die Kirche aufgenommenen Instrumentalmusik; klar und sicher ist einzig und allein, dass treble und triplum in der Vokalmusik dieselbe Bedeutung hatten. Hat es also überhaupt jemals ein Instrument des Namens Treble gegeben, so muss dieser Name in einer Beziehung zu der gewöhnlichen Bedeutung von Treble gestanden haben. Angesichts der wenigen vorhandenen Stellen, über die im Vorgehenden genau gehandelt worden ist, fallen die Hypothesen von Ambros ebenso wie die von Eichborn, denn etwas andres sind deren Ausführungen auf keinen Fall, in sich zusammen.

Ich möchte in meinem Facit, welches ich aus dem reichen beleuchtenden Materiale, das Herr Brenet zu unserer Frage beigebracht hat, ziehe, noch weiter gehen. Wir wissen genau, was treble in der Vokalmusik bedeutet hat. Bezüglich seiner Bedeutung in instrumen-

taler Hinsicht liegt uns nichts weiter vor, als das Fragment aus den Annalen des heiligen Ludwig in späterer französischer Übersetzung und die Berufung Carpentier's auf eine unkontrolierbare französische Bibel-Übersetzung. Aus der letzteren lässt sich gar nichts über die etwaige instrumentale Natur des Treble folgern. Für die Stelle bei Guillaume von Nangis liegt nicht der mindeste Grund vor, an eine instrumentale Bedeutung von Treble zu denken. „A chant et à dechant, à orgue et à treble," warum soll hier treble ein Instrument bedeuten und nicht einfach eine Singstimme oder einen Satz für Singstimmen?! Der Erklärungsversuch Carpentier's und seiner Mitarbeiter ist musikwissenschaftlich ohne alle Bedeutung, zumal diese Glossatoren sich selbst über treble ganz unklar sind, es in der Randnote mit „instruments à chordes" und im Glossar mit „instrument à vent" erklären wollen. Aufserdem finden sich nur noch die einen entfernten Gleichklang mit treble an sich tragenden Ausdrücke triblers, triblère bei G. Kastner (Danses des morts), die derselbe ohne nähere Quellenangabe mit hornartigen Instrumenten in Beziehungen setzt. Ich meine, dass wir auf diese Vorlagen hin überhaupt nicht genötigt sind, die Frage aufzuwerfen: ob es in der mittelalterlichen Musik ein Instrument Namens Treble gegeben habe? Die Hypothesen von Ambros entbehren jeder Stütze und sind als ohne allen musikgeschichtlichen Wert über Bord zu werfen. Was meine Erörterungen im Anschluss an Ambros anbetrifft, so ist das von Ambros abweichende Resultat derselben durch die neue französische Beleuchtung der Frage vollständig überholt und meine Ausführungen haben nur einen negativen Wert, nämlich den, die Unmöglichkeit der Voraussetzungen von Ambros zu erweisen, und dienen als Zwischenglied zwischen diesem und Brenet, welcher mir diese nicht eben bedeutungsvolle Nebenfrage endgiltig gelöst zu haben scheint.

Hermann Eichborn.

Mitteilungen.

* Johannes Peregrinus: Geschichte der salzburgischen Dom-Sängerknaben oder schlechthin des Kapellhauses von .... (Sonderabdruck aus den im Selbstverlage der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde erschienenen Mitteilungen. Bd. 28.) Salzburg, Jos. Oberer's sel. Wwe. 8°. 186 S. (ohne Register). Pr. 2,50 M. — Der jüngst verstorbene Verfasser ist der Dommusikdirektor Hupfauf zu Salzburg, der sich bereits durch ähnliche Arbeiten einen Namen gemacht hatte. Die

vorliegende Geschichte des Kapellhauses ist auf sorgfältiges Studium der noch vorhandenen Dokumente gestützt und gewährt einen genauen Einblick sowohl in das Institut selbst, als in die Ausübung der Kirchenmusik überhaupt in Salzburg. Die leitenden und maßgebenden Künstler aber selbst treten in der Darstellung völlig zurück und werden kaum dem Namen nach hie und da einmal erwähnt. Teils lag es wohl in der Aufgabe selbst, teils aber scheinen die Quellen selbst über die betreffenden Dirigenten und Musiker wenig zu bieten. Wie gern hätte man über Paul Hoffheimer Näheres erfahren, doch er wird nur ganz nebenbei genannt. Dass übrigens über die ältere Zeit alle Dokumente über die Kapelle fehlen, beweist das von Seite 167 ab mitgeteilte Verzeichnis der Kapellmitglieder, welches erst mit dem Jahre 1677 beginnt. Es steht also gar nicht zu hoffen, dass wir je mehr erfahren werden, wenn nicht etwa noch unentdecktes archivarisches Material ans Tageslicht gefördert wird. Die vorliegende Arbeit hat daher auch weit mehr ein kulturhistorisches, als ein musikhistorisches Interesse und kann nur von jener Seite aus in Betracht gezogen werden. Die Gründung der Singschule oder Kapellhauses fällt in das Jahr 1544 (S. 45) und von hier ab führt uns der Verfasser Schritt für Schritt bis in die neueste Zeit und versäumt nichts das Bild bis ins Kleinste und Nebensächlichste (Wohnung, Kleidung, Essen und Trinken) zu vervollständigen. Noch sei erwähnt, dass der Verfasser von S. 95 ab sich die größte Mühe giebt den viel geschmähten Erzbischof Hieronymus, Grafen von Colloredo, der im Jahre 1772 die Regierung antrat und unsern Mozart einst in so kränkender Weise behandelt hat, in das beste Licht zu stellen und seine Verdienste um die Kapelle ausführlicher nachweist und behandelt als bei allen übrigen Erzbischöfen. Wenn man eben alles Böse negiert und nur das Gute eines Menschen hervorsucht, so ist es allerdings nicht schwer aus jedem regierenden Haupte einen über jeden Tadel erhabenen Herrscher zu machen. Die angehängte Mitgliederliste von 1677 ab ist für die Biographie eine wertvolle Zugabe.

* *Ludwig Senfl*'s Komposition des „Non moriar" aus Luther's Gedicht „Confitemini", um dessen Komposition Luther einst Senfl bat, scheint sich jetzt nach von Liliencron's Untersuchungen (Viertelj. Schrift von Chrysander etc. Bd. 6, 123) in dem Schauspiel Lazarus von *Joachim Greff* wiedergefunden zu haben. Abdruck des kurzen vierstim. Gesanges nebst Beweisführung ebendort. Der Tonsatz selbst widerspricht nicht der Annahme, dass er von Senfl sein könne.

* *Heinrich Isaac* ist also kein Deutscher, sondern ein Flanderer, wie aus dem durch Straeten's Veröffentlichung des Testamentes Isaac's in dem 8. Bde. seiner la Musique aux Pays-Bas, S. 529 klar hervorgeht. Das Testament ist in Florenz am 4. Dez. 1516 abgefasst. Die auf die Feststellung seiner Person bezügliche Stelle des Testaments lautet in deutscher Übersetzung: „Da wohl nichts so sicher ist als der Tot und nur ungewiss die Stunde desselben, so hat der ausgezeichnete Musiker, Magister *Arrighus*, einst *Ugonis de Flandria*, (Straeten erklärt dies so, dass er Arrigo di Ugo, also im Flandrischen: Henri van Hugues, oder vielleicht Hugens geheißen habe, wie in Flandern und Brabant der Name vorkommt), gewöhnlich *Arrigus Ysach* genannt, wohnhaft in der Gemeinde St. Marcus zu Florenz, durch Gottes Gnade gesund an Geist, Sinnen und Verstand, doch am Körper schwach, in der Absicht über sein Hab und Gut und seine Rechte zu verfügen, folgendes Testament errichtet." Damit fallen alle bisherigen Mutmaßungen in nichts zusammen und die längst bewunderte und erkannte Thatsache, dass Isaac sich mit derselben Gewandtheit im niederländisch künstlich kontrapunktischen Stile

bewegt, wie im deutschen Liede und der italienischen Canzone, ist nur auf sein universales Genie und den langjährigen Aufenthalt in Deutschland und Italien zurückzuführen.

* Eine Lossprechung eines Hoftrompeters im 18. Jh. Die Anfdingung des Trompeterscholaren bei dem „Prinzipal" oder „Lehrprintzen" geschah vermittelst eines Vertrages, den zu besserer Sicherheit der Kammerfourier mit unterzeichnete. Die Verabfolgung eines „Trunkes" hierbei war üblich. (1766 in Bamberg bestand der Trunk „ex speciali gratia 12 maas officier Wein u. 6 Räth brod," die vom Hofe aus verabreicht wurden.) Nach zweijähriger Lehrzeit wurde der Scholar freigesprochen und fand die Freisprechung in feierlicher Weise statt. Der Lehrher hatte vorerst die Erlaubnis des Obermarschalls einzuholen den Scholaren freizusprechen, und nachdem er diese erhalten, versammelten sich alle Hoftrompeter mit dem Hof-Heer-Panker und dom Trompeter von der Garde bei Hofe, „alwo dieselben dem freizusprechenden Scholaren die ksl. kgl. Privilegia u. Statuten vorlasen mit dem Beysatz und Anempfehlung, dieselbe öfters zu lesen u. denenselben nachzuleben u. da dieses geendet, musste er die gewöhnliche Feldstück blasen. Als aber der Herr Obermarschall selbsten nachher an Hofon kamen, empfiengen sämtliche Trompeter in der blauen Liveré Hochselben auf dem Gang, wo sonach Herr Obermarschall in das Obermarschallamtszimmer gingen, Hochwelchen der Cammorfourier, den Degen anhabend, mit den übrigen Trompetern u. deme die Scholaren folgten. Herr Obermarschall hielten eine Anrede u. Ermahnung denen ihnen Trompetern gnädigst ertheilten kays. u. kgl. schönen Statuten auf das Fleifsigste nachzuleben u. suchen jene Ehre zu erhalten, welche einem wackeren Trompeter anstendig; wolten also in dieser Anhofnung mit gnädigster Erlaubnis Celsissimi (des Fürstbischofs) denselben freysprechen, wobey Hochselbe die von dem Lehrprintz dem Herrn Obermarschall eingehändigte Trompeten dem Scholaren überreichten, beynebst auch den Degen, welchen der Cammerfourier dem Oberm. darreichte und gaben Ihme zwei Backenstreiche mit dem Zusatz, dieses dermahlen gelitten zu haben, in Zukunft aber von keinem mehr unbilliger Weiss zu dulden. Die Trompeter danketen dem H. Oberm. für die hohe Gnad u. H. Oberm. hatten die Gnad denenselben einen Trunk geben zu lassen. Da deren 7 so empfing jeder 1 Maas Officierwein, 1 Maas Bier, 1 Laibel Brod u. 1 Stück Käs, welches sie auf hohe Gesundheit in der Vier Aembte Stuben verzehret." Der Lehrbrief des Scholaren wurde mit beigedrucktem hochadligen Petschaft von dem H. Oberm. unterschrieben und von einem Kammerfourier mitunterzeichnet. Die Kosten einer solchen Freisprechung betrugen z. B. 1765 in Bamberg: 50 Thlr. „überhaupt an Lehr- und Freisprechung". Obige Beschreibung teilt Freiherr von Marschalk in seinem Buche „Die Bamberger Hof-Musik" Bamberg 1885, p. 39 mit. Die Freisprechung betraf Lorenz Merkel am 17. Febr. 1775, der Lehrprintz war Straufs und der Obermarschall Schenk von Stauffenberg. Ein Hoftrompeter erhielt an Gehalt (1785 in Bamberg): 120 fl. fränk. jährlich, 2 fl. wöchentl. Kostgeld, 8 fl. 48 kr. oder 1 Carolin Neujahrsgeld, für den Landritt 3 fl. 12 kr. fränk. oder 4 fl. rhein. Neujahrsgeld, aufserdem $18^1/_3$ Symra Korn (Simmer), 2 Pfd. Unschlittlichter, 2 Beesen wöchentl., 4 fl. 48 kr. fränk. oder 6 fl. rhein. zu einem Paar Stiefeln alle 2 Jahre. Alle Jahre eine neue Liveré sammt allem Zubehör, alle 3 Jahre einen Mantel u. alle 3 Jahre neue Trompeten samt Quasten (ib. p. 62).

* Herr Prof. Otto Kade hatte 1888 über die ersten Aufführungen des Messias von Händel in Deutschland eine Broschüre veröffentlicht, demnach die erste Auf-

führung in Hamburg 1775 stattfand. (Siehe M. f. M. 20, 33.) Jetzt teilt Herr Jos. Sittard in seinem Werke Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg Seite 110 eine Anzeige mit, aus der hervorgeht, dass die erste Aufführung schon am 15. April 1772 in Hamburg stattfand und zwar auf Veranlassung und unter Direktion eines Herrn Arne. Herr Sittard glaubt, dass dies der englische Musiker Thomas Augustine Arne gewesen sei. Da derselbe aber von 1710 bis 1778 lebte und daher 1772 in einem Alter stand, wo man sich solcher gewagter Unternehmungen wohl hütet, so ist Chrysander's Vermutung im Hbger. Correspondenten vom 22./12. 1889 wohl glaubwürdiger, dass damit sein Sohn Michael Arne (geb. 1741) gemeint sei. Die Einführung des Messias in Deutschland ist demnach auf englischen Unternehmungsgeist zurückzuführen. Die Ankündigung in der „Neue Zeitung“ lautet: „Auf vielfältiges Verlangen der Kenner und Freunde der Musik wird Herr Arne Donerstags, den 14. dieses (Mai) das Oratorium, der Messias, welches als ein Meisterstück von Händel so berühmt ist, und am 15. April in dem Privat-Concert des Herrn Arne auf dem Bosselhofe mit großem Beyfall ist aufgeführet worden, in dem Drillhause öffentlich abermals aufführen. Die vornehmsten Arien werden von Miss Venables gesungen, und der Beschluss mit dem großen Coronation Anthem von Händel, welches ebenfalls schon auf dem Bosselhof aufgeführet worden, gemacht werden. Die Billets zu 1 Mk. 8 Sch. sind in des Herrn Eules Hause, auf der Neuenburg neben der Apotheke und auf dem Tornquistischen und Dreyerschen Caffeehause zu haben. Anfang 5½ Uhr.“ Eine Unpässlichkeit der genannten Sängerin verzögerte die Aufführung bis zum 21. Mai. Über die Verdeutschung des Textes hat Herr Sittard nichts aufzufinden vermocht.

* *Conservatorium* der Afdeeling Amsterdam van de Maatschappij tot bevordering der Toonkunst. Bericht van het 5. Schooljahr 1888/89. 41 Schüler und 10 Hospitanten besuchten das Institut, darunter 1 Schüler für Theorie und Komposition und 17 für Gesang. 11 Lehrer erteilen Unterricht. Fast jeden Monat findet ein Vortragabend statt, in welchem ältere und neuere Kompositionen zur Aufführung gelangen.

* Aus dem Nachlasse eines Musikers sind verkäuflich 1. *Mozart*'s sämtl. Werke in der neuen Ausgabe von Breitkopf & Haertel in Partitur, Hlbfrz., statt 1150 M, für 750 M. 2. *Otto Jahn*, Biogr. Mozart's, 1. Ausg. in 4 Bd., gebunden, statt 52 M, für 35 M. 3. *Vierteljahrsschrift* für Musikwissenschaft, Leipzig Bd. 1 bis 4, eleg. geb., statt 56 M, für 30 M. 4. *Kocher*, Harmonik, gebunden, statt 10 M 50 Pf., für 6 M. Bestellungen nimmt Herr Georg Maske in Oppeln (Schlesien), Ring 25, entgegen.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 12.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 5.

Die Musik in den schweizerischen Dramen des 16. Jahrhunderts.

Von Dr. **W. Nagel**-Zürich.

In den Schauspielen des 16. Jahrhunderts spielen Musik und Gesang eine grofse Rolle; nicht nur, dass Gesang die Zwischenakte ausfüllt, dass das „hofieren" umständlich vor sich geht, auch Gespräche über die Musik,. über ihre Wirkung, die sich je nach dem Charakter der Zuhörenden in besonderer Weise äufsert, finden sich vor; ja, Jubal, der in der Bibel genannte Erfinder der Musik, hält sogar einmal einen kleinen Vortrag über diese „Erfindung" und giebt sich dabei als Schöpfer der Mensuralmusik aus:

es weifst schon yetz alle welt
Das ich d'stimm in ein zal han gstellt
Ufs kunst der Matematica,
Wie jr bald werdend hören da,
Als ich g'hört d'lüt on regel singen
Ouch d'vögel süfs und lieblich klingen
Da han ich d'Music bald erdacht
Und d'stimmen in ein ordnung bracht.
. . . .
Ich mag alles das man kan singen
Uff zechen linien zammen bringen
Wiewol man lieblichers findt nüt
So han ich mich doch defs nit b'gnügt
Sondern vil stimmen zammen g'fügt
durch Instrumente mengerley.

Die Frage, ob jedes unsrer Dramen der Musik bei den Aufführungen bedurft habe, kann ohne weiteres bejaht werden. In einzelnen Stücken finden sich zwar keine näheren Angaben darüber; in den meisten nimmt die Musik jedoch einen so breiten Raum ein, dass nicht anzunehmen ist, das Volk, dem die Musik als integrierender Teil der Dramen hoch willkommen war, habe ihrer in einigen Stücken ganz entbehren mögen. Es blieb natürlich der jedesmaligen Regenz der Stücke überlassen, der Musik nach den vorhandenen Mitteln die Grenzen der Beteiligung abzustecken. Man unterschied genau zwischen Gesangs- und Instrumentalmusik, welche letztere selbständig war, insofern sie einzelne Signale, deren Bedeutung allgemeiner bekannt gewesen sein muss, gab, unselbständig, insofern sie auch hier bekannte Lieder vollstimmig spielte, und deren einige, wie eine Vorschrift besagt, stets von den Spielleuten vorbereitet sein sollten, damit man durch sie etwa unfreiwillig entstandene Pausen in der Handlung ausfüllen und so das Publikum über den nicht vorgeschriebenen Unterbruch des Stückes hinwegtäuschen könnte. Findet sich die Angabe: Musica allein in den Texten vor, so haben wir das Eintreten von Instrumentalmusik anzunehmen, denn Gesänge werden jedesmal als solche bezeichnet, oft die Texte oder die Melodieen angegeben, nach denen zu singen ist. Es heifst z. B. in: ein gar schön Spyl von dem glöubigen vatter Abraham etc. (Zürich, Froschauer 1562): Musica. In der melodey, Vitam faciunt beatiorem. O mensch one schärtzen hie lern alleine. Oder in Birk's Tragoedie wider die Abgötterei (1535) sapphische Strophen: Hymne wie iste confessor. Beel starcker Gott etc. Oder: ein ander gsang, glych eim Magnificat. quarti toni. Beel starcker Gott, wir loben dich. Oder: ein andres sapphicum: Wir sönd alleyne Lieben Gott vertruwen. Ferner ein andres Mal nach: pange lingua zu singen. Oder: Chorus. Asclepiadum Gliconium

„Nun lond uns fromme lüdt
Loben den herren millt" ...

So findet sich auch die Angabe: wie ein sapphicum zu singen. Sapphische Strophen finden sich u. a. auch in Birk's 1532 erschienener „Historie von der Susanne". Erinnert man sich, dass *Peter Tritonius* 1507 seine Sammlung 4stimmiger Kompositionen horazischer Metren erschienen liefs, (vgl. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887: R. v. Liliencron, die horaz. Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts, dazu: Benedict Widmann über Statius Olthof, ebda. 1889), dass 1526 weitere Kompositionen derselben Metra herauskamen, die wie jene zu Lehrzwecken benutzt

wurden, so haben wir hier einen deutlichen Beweis von der raschen Ausdehnung der neuen Kompositionsart. Dass die Bearbeitung des Werkes des Tritonius durch *L. Senfl* (1534) in der Schweiz rasch bekannt wurde, ist anzunehmen. Wie weit die spätere Komposition horazischer Metra durch *Paul Hofhaimer*, welche 1539 Joh. Petrejus in Nürnberg druckte, in der Schweiz eingewirkt haben, ist nicht bekannt. —

Die Chortexte werden meist ganz mitgeteilt; entweder nimmt der Chor an der Handlung teil oder aber er füllt die Zwischenakte aus, indem er in allgemeinen moralischen Betrachtungen an das durch den vorhergegangenen Akt gewonnene Stimmungsresultat anknüpft. Über das letztere vgl. meine Mitteilung: M. f. M. 1889, pag. 109 ff. Über den ersteren Punkt hier noch folgendes. In des Mathias Holzwart Spiel von Saul (1571) treten nach David's Kampf mit Goliath 6 Frauen von Sacho mit Saitenspielen in den Händen auf und singen ein Preislied des jungen Helden in der Melodie: iam sates terris; dann erscheinen 6 Frauen von Asleca von der andern Seite der Bühne und singen und spielen gleichfalls. Nach dem Gesange ziehen sie mit ihren Spielen umher, d. h. wohl, sie geben eine Art von Postludium, während sie abziehen. Ganz neu ist, dass im Spiel von Abraham der Chor eine Art von Begrüſsungslied zu Beginn des Stückes singt, und darauf erst das Argument des Herolds folgt (Gott grüſs euch gmein | jung groſs und klein). Selten sind die Noten angegeben. Im allgemeinen tragen die Chorgesänge das gleiche typisch-steife Aussehen. Eine Ausnahme machen z. B. manche Chöre in dem Luzerner Osterspiel von 1583, dessen Gesangsheft mir vorliegt. (Vgl. über das Osterspiel Renward Brandstetter: Zur Technik der Luzerner Osterspiele. Basel 1884. Derselbe: Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen. Luzern 1886. J. Baechtold: Gesch. d. deutschen Ltrtr. i. d. Schweiz. Frauenfeld 1889. 4. u. 5. Lfg.) Die Namen der Verfasser von Text und Musik sind uns überliefert. In dem handschriftlichen Bande, dem zehnten von 12 stattlichen Folianten (sie befinden sich in Luzern auf der Bürgerbibliothek), heiſst es nämlich: „... durch *Renwardum Cysat* Stattschrybern zu Luzern und Regenz des spils, so vil die rymen und sprach belangen, und durch den würdigen *Fridolinum Jung*, Priester und Organist, die Noten gesetzet". Der Sinn oder Unsinn der Textworte verlangten hier eine andre, lebendigere Anteilnahme der Musik als in den oft herzlich platt moralisierenden Chorliedern. Die Worte, so weit sich überhaupt bei ihnen irgend etwas denken lässt, laufen auf eine Verspottung der Juden heraus, indem diesen ein schauerliches Sprachgemengsel von griechisch,

lateinisch, deutsch und hebräisch in den Mund gelegt wird. Die Musik beteiligt sich in ihrer Art an dieser Verspottung, ahmt das „Mauscheln" nach und unterstützt oft in recht drolliger Weise besonders accentuierte Worte. Freilich darf man in den Chören trotz einzelner Besonderheiten nicht nach allzu großer Mannigfaltigkeit suchen; aber es springen sofort gewisse typische Intervallschritte und Anfänge ins Auge, und immerhin sind sie merkwürdig genug, dass die Mitteilung wenigstens einzelner der Chöre gerechtfertigt erscheint. Einem Chor gehen gesprochene Worte voraus, derart, dass Subjekt und Prädikat des Satzes gesprochen wird und bei der Angabe des Objektes der Chor einfällt. Ich teile ihn unten vollständig mit. Die Textworte (so an dieser Stelle) machen oft den gleichen Eindruck wie unsere Kinderreime, z. B. die beliebten Abzählreime. (Vgl. L. Tobler: Volkslieder. Bibl. älter. Schriftw. d. d. Schweiz. Huber, Frauenfeld.)

Einzelne Mitteilungen, die noch bekannt zu werden verdienen, füge ich hier am besten an, da sie sich zum Teil auf schon genannte Stücke beziehen. Ich sagte schon, dass in den Dramen auch von der Musik die Rede ist, dass man ihre Wirkung preist. So wird Saul von Davids Harfenspiel beruhigt, und in der „Belägerung der Statt Babylon" (von Jos. Murer aus Zürich 1559) findet sich eine sehr interessante Belegstelle.

Nach einem lukullischen Mahle, das Belsatzar seinen Freunden giebt, ertönt erst ein lustiges „hofrächt" der Spielleute, dann ein vierstimmiger Gesang. Dem einen der Zuhörer geht nun die Musik der Flöten und Schwegeln über den Gesang, weil jene so lange „colorirend"; der andre fühlt sein „leid zerstört", der dritte glaubt, selbst Götter könnten solche Musik nicht zu Wege bringen, Belsatzar vertröstet alle auf noch Schöneres: 4 Lauten erklingen; das Beste hat der König aber auf zuletzt verspart: „D'violen bruchend rächt vom grund". Alle sind entzückt und schliefslich preist einer in begeisterten Worten die Kunst:

„Die Kunst ist über alle Ding
im und under des himmels ring."

Auch die Königin und die Kebsweiber Belsatzar's rühmen jede in ihrer Art die Musik; es ist ein sehr feiner Zug des Dichters, wenn er jene sagen lässt, sie glaube durch die Töne in den Himmel versetzt zu sein, während einer der Nebenfrauen das Herz in „bgirlichkeit" entbrennt.

Noch eine Stelle möchte ich hier anführen; nicht so sehr der poetischen Schönheit des Textes wegen, obgleich diese nicht gering

ist; vielmehr wegen der geschickten Vorbereitung des Chores durch die Worte, die auf einen durch die Musik zu erzielenden Höhepunkt der Szene hindrängen. Die Szene findet sich im Spiel von der Empfängnis nnd Geburt Christi von *Jacob Funckelin* (1553). Den Hirten auf dem Felde nähert sich der Engel Gabriel und erzählt ihnen mit Worten, die offenbar dem schönen Lutherschen Weihnachtslied: Vom Himmel hoch — nachgedichtet sind, von der Geburt des Heilands. Er schildert, wie er ein „Kindlein rein" geworden sei, damit alle Sünder Gottes Kinder würden:

„Defs fröuw sich alle Christenheit
Und danck jm defs in ewigkeit."

Nun singt der ganze Chor der Engel das gloria in altissimis deo. Die Hirten sind geblendet von der überirdischen Erscheinung nnd dem Wohllaut der Töne:

Nozer: Es lut so hertzigklichen wol
Das mir min hertz noch fröuden vol
Ich meint ich wär im himmel droben u. s. w.
Photir: Wenn d'stimmen aller menschen kind
Und s'gsang der vöglen, wär sy sind,
Zusammen thät, wärs by mim eidt
Gen disem luter trurigkeit.

In der That muss die Wirkung auf die Zuschauer eine überwältigend tiefe gewesen sein: unsichtbare Sänger lassen den feierlich schönen und freudig bewegten Gesang mit seinem energischen Rhythmus ertönen. Wie jauchzend tönt das „Glori" dazwischen, wie eindringlich hebt sich die Melodie gegen den Schluss hin, um mit dem nachdrücklich ernsten und darum um so verheifsungsvolleren Worte zu schliefsen, dass heute der Heiland geboren ist. Vgl. die Musik.

Und noch ein letztes Beispiel aus dem Noe des Hans von Rüte (1546), dem gleichen Werke, in dem Jubal die eingangs angeführten Worte spricht, in dem übrigens auch eine genaue Abschätzung der Instrumente gegen einander stattfindet.

Nachdem mancherlei Gruppen von Instrumenten nach einander gespielt haben, sagt Lamech, die Instrumente vermöchten recht gut „Anfechtung" ins Blut zu bringen:

Sy b'wegent hertz, b'gird sinn und gmüt,
Die seyttenspyl gend früntlichkeit,
Das man zur liebe ganz wirt b'reit
Zu fröligkeit zücht mich der gsang
So bringt der Instrumenten klang (d. h. die Blasinstrumente)

Vil manheit und ein grossen Mut
Es übertrifft herrschaft und gut. —

Noch ein Wort über die Spielleute, die oft charakteristische Namen tragen; so heifst ein Trummenschlaher „Bombaradach". Ihre Ämter erstrecken sich auf das Ansagen der Tageszeiten, der Gastereien, das „Abblasen" nach Beendigung des Mahles, sie treten auch als komische Personen auf, insofern wenigstens, als ihre Worte oder Worte über sie auf die Lachlust der Zuschauer wirken sollen. In der Ölung David's von Val. Boltz spricht Jefsriel von des Trompeters Durst: weil er betrunken sei, habe sein Instrument keinen Ton. Im „Noe" wollen die Trompeter zum Essen blasen, dass ihnen „der halfs möcht krachen". Dann vertreten die Musikanten auch die Polizei und wehren dem andrängenden Volke ab. Natürlich machen sie in kriegerischen Szenen entsprechende Musik. Zu bemerken ist noch folgendes. Japhet sagt im „Noe":

mit einer trumeten allein
wirt zuher b'rufft der mannen gmein,

d. h. beim Klange einer Trompete müssen sich alle Männer, die mindestens 20 Jahre zählen, einfinden. Das letztere geht aus einer früheren Stelle hervor. Man muss die Bedeutung dieses und andrer Signale wohl allgemeiner gekannt haben, denn es heifst später einmal: Cham „blafst ein stille" ohne dass hier, wie es an andren Stellen allerdings geschieht, der Befehl nochmals mündlich wiederholt würde.

Wir sahen, dass die viel berühmte, „Musikantenkehle" auch in unsern Dramen ihr Recht behauptete. In einigen Bemerkungen, welche Zwingli's Amtsnachfolger Bullinger seinem schönen Spiel von der Lucretia (Neudruck von Baechtold: Schw. Schausp. d. 16. Jhs. Huber, Frauenfeld. 1890.) über Geberden und Wesen der Darsteller anhängt, sagt er ausdrücklich: „die Sänger und Diener der Pensionern söllend vyl neygens und hofierens können, vyl täller schläckens." Auch daraus folgt, dass ihr Wesen ein komisches sein soll. So schlecht kommen sie in der „Belagerung Babylons" nun nicht weg: sie bekommen bei dem grofsen Mahle Belsatzar's einen Tisch für sich, auf den man alle möglichen Sorten Wein, Pasteten, Wildbrät und Rebhühner setzt. Der Credentzer vertröstet sie noch und sagt entschuldigend, bald wolle er besseres bringen. Sie sind aber mehr als zufrieden und meinen, es sei am halben genug. In Dankbarkeit gehen sie jetzt daran, „ein lustig frölich hofrächt" zu machen.

Über die verwendeten Instrumente ist eingehend zu sprechen unnötig. Wie überall überwiegen auch hier numerisch die Blasinstru-

mente. (Vgl. auch Wasielewski: Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jahrh. Berlin 1878.) Die Verwendung der einzelnen Instrumentenarten ist selbstverständlich eine planmäfsige, den jeweiligen Szenen durchaus angemessene, so dass also z. B. in kriegerischen Szenen Trommeln, Pfeifen u. a. Blasintrumente zur Verfügung kommen. So sehr nun aber auch, wie wir sahen, die Saiteninstrumente als die höchsten und besten dem oder jenem galten, ein Schluss ohne „Pauken und Trompeten" ist nicht statthaft gewesen. So müssen bei dem Freudenmahle Belsatzar's, nachdem gesungen und auf Lauten und Violen, die als „das frölichst" beim „Hofrächt" zuletzt kommen, doch Trummeten, Trummen und Pfeifen den Beschluss machen.

I. Ein Geistlich | Spyl von der Empfengk- | nufs vn̄ Geburt Jesu Christi: ouch | dem, welches sich vor, by, vnnd nach der ge- | burt verloffen hat ..... Gedicht durch *Jacob Funckelin* Anno 1553 vnd gespilt durch die Jugend zu Biel uffs Nüw Jar. (Züricher Stadtbibl. Varia 357. G. VII.)



lu-ja. Glori, Glori den Herren Gott in si-nem rych, der dwält hät sä-

lig macht und rych, im glieb-ten sin. O säl-ger tag gantz fröudenrych, gantz

fröudenrych, zu die-ser frist, An welchem Gottes sun in d'wält ge-bo-ren ist.

II. Ecclesia | Edessaena Mesopotamica | afflicta .... | Das ist: | Eigentliche beschreibung wie der | Römische Kayser Valens Arianischer Sect, | Valentini defs j. Bruder und Mitregent, ungefahr | umb

das Jahr unsers Heilands CCCLXX | die Glieder der reinen orthodoxischen Kirchen zu ¦ Edessa in Mesopotamien verfolget, und was | sich darbey denckwürdigs verloffen. In teutsche Reimen in form einer Comoedi etc. Von Christoff Murer. Burger zu Zürich gewesener Amptmann zu Winterthur. (Z. St. Bibl. 2 Explre. C. 46. G. 83.)

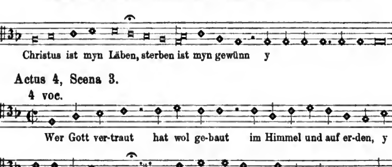
Actus 3, Scena 3.

4 voc.

Un-ser kei-ner läbt ihm sel-ber und un-ser kei-ner stir-bet ihm selber; läbend wir, läbend wir, so läbend wir dem Herren Sterbend wir y y so sterbend wir dem Herren, y darumb, y y wir läbend o-der sterbend, so sind wir defs Herren, y darumb y y wir läbend o-der sterbend So sind wir defs Herren y

Secunda pars.

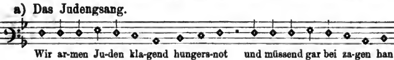
Dann darzu ist Christus auch ge-stor-ben und uf-er-stan-den y und widrumb lä-ben-dig ge-worden, y Das er y ü-ber tod und lä-ben-dig, und lä-ben-dig, und lä-ben-dig ein Herr syg das er ü-ber tod und lä-ben-dig ein Herr syg





III. Aus dem Luzerner Osterspil von 1583. (Bürgerbibl. Luzern.)

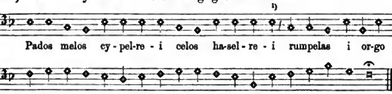
a) Das Judengsang.



kein brot oi - me las compas - si - o cul-lis nul-lis las - si - o E - gypten



b) Wann moyses wider vom berg gath zun Juden.



[1]) s. Anm. zu Chor h.

c) So moyses wider uff den berg gadt, mitt Gott zu reden.

Moses ist ein gtrüwer knecht, se-lig sy - e sin geschlecht, A - do-na - y Theos A-

do - na - y Theos. Moses bringt von got bescheid des warend wir fro o - ne leid.

d) Pater noster pyrenbitz in dem namen taberitz, taberitz und Isaac, Isaac und Abraham, Abraham und Kickrion, Kickrion und schlachischloss, schlachischloss und schwynin fleisch tribt den Juden uss den schweiss und ist inen vil zu feiss. Darumb nemmend wir darfür

(Tanz) bradwürst und su - re senff ist al - ler Ju-den tämpff Gamma-hü ma hü

al - la cal - la mal - la al - la wil - la wi - gru - i ru - i ru - i pfu pfu.

e) Zum opfer und Tanz umb das guldin kalb.

(Tanz) Ha - do - na - i ca-dos ca-dos ce-pha hü ge - na - za-reth he - li he-

li gamma hü bist du meister tempelman kam bon ga - li le a cepha

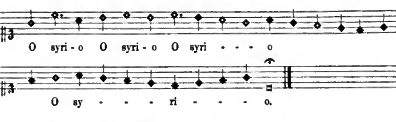
hü ce - le - sti - ca phi - so - le - i gu - la o cepha he - li - e cepha hü

ce - le - sti-ca phi - so - le - i gu - la o cepha he - li - e.

Ein ander tantz volget druff.

bistu meister tempelman. unserm gott wir singend hie, der uns macht uss E-

gypten zien von Memphis her mit al - ler nott O - sy - ris ist ein grosser gott



f) Zu end des Actus.

Hal-la io hal-la io hal-la io wir singent und sind al - le fro. He-li

he - li he - li lo-bent hie schen tramferas sin ge-bott halten wir vast.

g) Nach der begrabnuss Lazari.



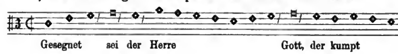
h) So der Salvator yn rittet.



[1]) Die schrägen Striche im Original offenbar der Textverteilung wegen gezogen. Ebenso im folgenden.



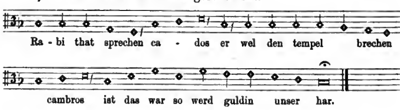
i) Dann so singent die Apostel das Tütsch Benedictus.



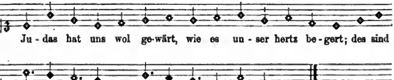
im Namen dess Herren Gott O



k) Wann Lucifer mit Juda geredet hat.



l) Wann der Hussvatter mit Petro und Joanne geredt hat.



m) In der Handschrift stehen die Stimmen des ersten Chores auf der linken, die des zweiten auf der rechten Seite. Ich behalte den F-Schlüssel auf der 3. Linie für den Bassus secundus bei, setze aber das Ganze in Partitur. Die Taktstriche stehen gleichfalls in der Handschrift. Im zweiten Chore ist die Anordnung so, dass links

stehen: Cantus primus (also Discant), Tenor, Altus, Bassus primus; **rechts**: Cantus secundus à sex, Bassus secundus.



[1]) Mscpt. hat fälschlich eine Pause. [2]) Mscpt. 𝅗𝅥. Andere Stellen sind stillschweigend korrigiert.



[1]) Die Pause fehlte hier. [2]) Fehlt im Mscpt.

ae-cher - le Man-do - le - ne | che can - te - mo tut - ti quan - ti

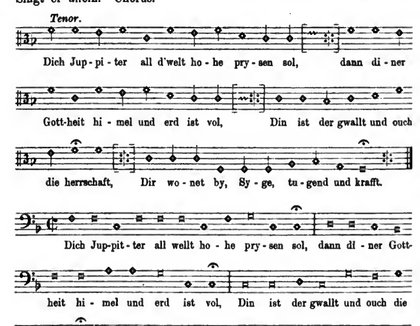
Vi - va le no - stre fe - ste.

vi - va le no-stre fe - ste.

vi - va le no - stre fe - ste

Mauritiana. Tragoedia. Sant Mauritzen Spil. Mscpt. Solothurn Stadtbibl.

Chorago praecinente sequitur hymnus Jovi O(ptimo) M(aximo). Singt er allein. Chorus.



herrschafft, Dir wo-net by Sy-ge tu-gend und krafft.

Hymnus.

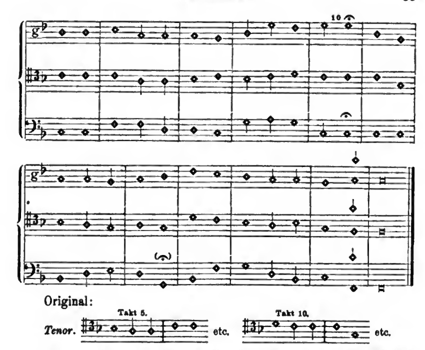
Vorsenger: Nun wendt wir jetzund von hinnen keeren:
Martem den starcken Gott mit gsang vereeren.

Discantus.

1 5

Tenor.

Bassus.



Die andern von mir vorgenommenen Korrekturen sind aus den über die Systeme gesetzten Originalfiguren zu ersehen. In Takt 10 dient das Ruhezeichen wie der Additionspunkt.

Mitteilungen.

* **Beiträge zu einer 1594 geplanten Notenpublikation (Paul Köhler, Jakob Regnart u. a. betreffend).** Unterm 24. August 1594 schrieb Abraham Ratz zu Naumburg an den Administrator Kursachsens (Herzog Friedrich Wilhelm I. zu Sachsen — ält. altenb. L. —),*) dass er, als Freund des Nachgenannten und als Vormund dessen Kinder, beabsichtige, des „fürtrefflichen musici Pauli Cöleri seligen etc., weilandt cantoris zu Aldenburgk opera musica" („solche herliche gute composition") herauszugeben. Ferner hatte er vor, „des auch fürtrefflichen weitberumbten Jacobi Regnarti**) etc. italienischer gesang" (2 Theile), die bereits dem Kaiser (Rudolf II.) dediciert worden waren, „wegen besonderer liebligkeit solcher

*) K. S. Hauptstaatsarchiv: III, 21, fol. 16b, Nr. 44, Bll. 388/9. (Original.)

**) Als Lehrer der kaiserlichen Kapellknaben war Regnart (auch Regener) von Kurfürst August zu Sachsen 1580 mit als Nachfolger Scandellus' in Aussicht genommen (K. S. Hauptstaatsarchiv: Copial 456, 62b).

composition“ mit „anderem neuen lustigen teutschen Texte“*) zu edieren. Auch schreibt Ratz von einer Sammlung „besonderer anfserlesener motetten und lustiger teutscher lieder variorum authorum, so noch zur zeit niergents gedruckt worden“, welche in Nürnberg gedruckt werden sollen. Indem Ratz um ein Privilegium für sein Vorhaben bittet, bemerkt er, dass er die Köhler'schen opera dem Herzoge Johann Georg (I.) zu Sachsen dedicieren wolle. Aus Torgau, 3. September 1594, datiert das Konzept (ebenda Bll. 387 und 390) des landesherrlichen Privilegiums, welches den Nachdruck bei Verlust sämtlicher Exemplare und 100 Rheinischer Goldgulden, deren eine Hälfte der kursächsischen Rentkammer, deren andere dem geschädigten Herausgeber verfallen soll, verbietet. Von den privilegierten Drucken findet sich nichts im Archive.

Dresden. Theodor Distel.

* Cantate für eine Altstimme von Johann Wolfgang Franck. (Um 1680.) Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von Dr. Friedrich Zelle. Lpz., Breitkopf & Härtel. fol. 17 S. 2 M. Die Cantate, nach einem Ms. der Kgl. Bibliothek zu Berlin kopiert, besteht aus 8 Sätzen: Einer Instrumental-Einleitung, mehreren Recitativen und Arien. Die Form der Recitative und Arien ist ganz eigentümlich und Franck ganz allein eigen, denn das Recitativ ist im Stile des Arioso geschrieben und die Arien teils im protestantischen Chorale, teils in Fugenart. Dem Schlusssatze giebt er auch die Bezeichnung Fuga. Der Charakter der Cantate ist ernst und echt kirchlich und die Erfindung meist bedeutend. Die beiden Instrumentalstimmen und der Bassus continuus beteiligen sich durchweg im kontrapunktischen Stile. Franck ganz kennen zu lernen, scheint eine sehr wichtige Aufgabe zu sein, denn sowohl hier als in der früher angezeigten Oper (21, 123) von ihm, zeigt er sich als ein sehr bedeutungsvoller und tief angelegter Charakter. Die Ausgabe entspricht nicht den Wünschen eines Musikhistorikers, denn es ist nicht zu ersehen was Original und freie Zusätze sind. Auch ist der Klaviersatz einmal vollstimmig, dann wieder so dünn, dass man über den Charakter der Originalinstrumentation völlig im Unklaren ist. Herausgeber und Verleger haben wohl mehr an das grofse Publikum gedacht (was solche Werke doch nicht kauft) als der Wissenschaft einen Dienst zu leisten.

* *Stollbrock, Ludwig*: Die Komponisten Georg und Gottlieb Muffat. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 17. und 18. Jhs. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde ... an der Universität Rostock. Rostock 1888. 8°. 64 S. Eine recht verdienstliche Arbeit, welche die bisher bekannten Quellen einer gründlichen Untersuchung unterwirft und dadurch zu einem ganz anerkennenswerten Erfolge gelangt. Die Würdigung ihrer Werke und Leistungen obiger beiden Komponisten ist sachgemäfs und verrät gründliche musikhistorische Studien.

* *Michel Brenet*. Grétry sa vie et ses oeuvres par ... Ouvrage couronné par l'Academie royale de belgique. Paris, Gauthier-Villars, 1884. 8°. 287 S. Eine auf fleifsige Quellenstudien begründete Arbeit, die mehr Anspruch auf Beachtung machen kann als die meisten neueren französischen biographischen Arbeiten. Der Verfasser ist auch in seinem Urteile offen und lobt nicht blindlings ins Blaue hinein. Die in der Beilage mitgeteilten Dokumente sind zwar nicht unbekannt, ihre Zusammenstellung aber immerhin wertvoll. Die darauf folgende Bibliographie ist zwar sehr kurz abgefasst und

*) Die vornehmsten Künstler (Regnart selbst, auch Jakob Gallus sind speziell genannt) hatten dieselben gebilligt.

sieht mehr einem vorläufigen Entwurfe ähnlich, dennoch bildet sie immer einen Anfang. Sehr gut ist dann das Verzeichnis der Werke über Grétry, sowohl an Biographien, als Kritiken, Gedichten und Portraits.

* Missa ad 4 voces in aequales auctore *Gulielmo Byrd*. Ediderunt Gulielmus Smith Rockstro et Gulielmus Barclay Squire (Price 2 Shill. & 6 pence) London & New-York, Novello, Ewer & Co. gr. 8°. Part. 65 S. Eine sehr klare, einfach und kurz gehaltene Messe in den modernen Schlüsseln und Klavierauszug herausgegeben. Sie eignet sich ganz vorzüglich zu Aufführungen in der Kirche. Die englischen Komponisten sind in der Vorzeichnung der erhöhten und erniedrigten Töne sehr gewissenhaft und leiden nicht an der Voreingenommenheit der Deutschen, die sie einst ängstlich vermieden. Zum Studium ist daher diese Messe ganz besonders geeignet, weil die Herausgeber die wenigen von ihnen hinzugesetzten besonders anzeigen.

* Herr *Will. Barclay Squire* hat in der bekannten englischen Sammlung neuerer und älterer mehrstimmiger Gesangswerke: Part music for Choral singing (London bei Stanley Lucas, Weber & Co.) wieder 4 Madrigale und Canzonette zu 4—6 Stimmen von Thom. Weelkes, Giles Farnaby, Luca Marenzio und Peter Philips (Nr. 333 — 335 und 339) herausgegeben. Der Engländer ist immer praktisch und sucht Wissenschaft und Geschäft miteinander zu verbinden, daher haben die Gesänge alle englischen Text, die Stimmen sind in die modernen Schlüssel übertragen, die Versetzungszeichen mit Geschick und Kenntnis des alten Tonsatzes eingefügt und der Partitur noch ein gut spielbarer Klavierauszug beigegeben. Was aber die Hauptsache ist: die Gesänge selbst sind mit solcher Umsicht ausgewählt, und dem heutigen Geschmacke Rechnung getragen, dass Kenner wie Laie entzückt von den Kompositionen sein müssen.

* In Barth. Senff's Verlage sind neuerdings 8 ältere Singspiele und Opern im Klavierauszuge mit Gesang und Dialog „nach der Partitur berichtigt und neu bearbeitet" von Richard Kleinmichel erschienen. Es sind dies *Dittersdorff*'s Doctor und Apotheker; *Fioravanti*'s Die Dorfsängerinnen; *Grétry*'s Die beiden Geizigen; *Isouard*'s Aschenbrödel; *Wenzel Müller*'s Die Schwestern von Prag; *Paisiello*'s Die schöne Müllerin; *Joh. Schenk*'s Der Dorfbarbier und *Weigl*'s Schweizerfamilie. Die Neuausgaben selbst sind mir noch unbekannt.

* Soeben ist der Schluss des 1. Bandes des Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna compilato da Gaetano Gaspari, compiuto e pubblicato da Federico Parisini per cura del Municipio. Bologna, libereria Romagnoli dall' Aqua, versendet worden und damit der Bestand an theoretischen Werken erschöpft. Der 1. Bd. umfasst 39 S. Vorwort, 356 S. Katalog und bis S. 417 Register nebst 1 S. Errata. Die Beigabe des Registers ist eine besonders dankenswerte Zugabe, da der Katalog durch die Einteilung in 37 Fächer an Übersichtlichkeit verlor. Das Register zeigt aber nur Namen und Seite an und man ist abermals aufs Suchen angewiesen ehe man das betreffende Werk findet. Bei Autoren, die mit 4, 5 u. mehr Werken vertreten sind, eine recht umständliche Arbeit. Anerkennenswert ist dagegen die Einrichtung, dass die Autoren mit ihren Werken von den Autoren, die nur erwähnt werden, durch verschiedenen Druck gekennzeichnet sind. Der S. 415—417 befindliche Nachtrag ist aber im Register nicht eingetragen. Diesem 1. Bande sollen noch 2 Bände praktische Musik folgen. Hoffen wir, dass der Druck derselben recht beschleunigt wird, denn der Gewinn für die Musikgeschichte ist von hoher Bedeutung.

* Von dem Autographen-Kataloge *Masseangeli's* sind nach langer Pause wieder 2 Bogen erschienen und reicht derselbe jetzt bis zum Antor „Monteverdi" (S. 240). Die Bedeutung des Kataloges beruht hauptsächlich in den biographischen Beigaben, die von dem Herausgeber, Herrn Prof. Parisini, mit der größten Sorgfalt ausgearbeitet werden und wohl auch die Ursache sind, dass dessen Fortschreiten so langsam von statten geht.

* Herr *Jos. Sittard* teilt der Redaktion mit, dass der auf S. 49 der Monatsh. von Dr. Chrysander veröffentlichte Bericht über die Kapelle des Grafen von Schanenburg aus Joh. Rist's April-Gespräch, Vorbericht Bl 8, herrührt.

* In der Mitteilung des Herrn Dr. *Th. Distel*, Monatsh. S. 48, wünscht der Herr Verfasser die Berichtigung, dass Silbermann's Anteil an dem Baue der Orgel in der Hofkirche in Dresden nicht ganz ausgeschlossen sei und will nur betonen, dass man ihm dieses Werk nicht allein zuspreche. Noch verbessere man das Todesjahr Silbermann's in 1753 (statt 1732). Hierbei sei noch eines älteren Fehlers gedacht: In Monatsh. 21, 89, Zeile 14 v. u. lies 1599 statt 1559.

* Herr *Wilh. Tappert* macht uns darauf aufmerksam, dass das in den Monatsh. S. 37 mitgeteilte Lied von Thibaut de Navarre keinenfalls im geraden Takte stehen könne, sondern nur im ungeraden ($^{6}/_{2}$ oder $^{3}/_{4}$) und in folgender Form wiedergegeben werden muss:

etc.

* *Leo Liepmannssohn's* Antiquariat zu Berlin W. Charlottenstr. 63. Kat. 82. Enth. 812 Nrn. ältere und neuere Vokalmusik im Druck, Ms., Partitur u. Stimm. Eine aufserordentlich wertvolle Sammlung, aus der sich die öffentlichen Bibliotheken gar manche Lücke füllen könnten.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 13.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 6.

Georg Muffat und sein Florilegium I.

Von **L. Stollbrock.**

Als ich im Jahre 1888 meine Dissertationsschrift „*Georg und Gottlieb Muffat*“ (Rostock) vorbereitete, gab ich mir redliche Mühe das Werk „*Florilegium primum*“ des älteren Muffat aufzufinden; was mir aber nicht gelingen wollte. Vor einigen Monaten nun bin ich durch einen Fingerzeig meines verehrten Freundes, des Herrn Musikdirektor C. Stiehl, zur Kenntnis dieses Werkes gelangt. — Aus der Vorrede zu demselben hatte Walther in seinem musikalischen Lexikon von 1732 einen Satz entlehnt, der über das Leben des Komponisten einige Notizen enthielt. Aus diesem Umstande nun glaubte ich schliefsen zu können in der Vorrede noch mehr Angaben zu finden, die über das Leben Muffat's Aufschluss gäben, zumal der Satz bei Walther etwas abgerissen erschien. Diese Annahme bestätigte sich nun leider nicht in dem Mafse wie ich erwartet hatte. Aufser dem von Walther mitgeteilten Satze enthält die Vorrede nichts Biographisches. Allerdings giebt dieser treffliche Lexikograph denselben nur etwas ungenau wieder; er lautet folgendermafsen: „Solcher (wie die in dem Florilegium enthaltenen Kompositionen) unter dem berühmtesten Johann Baptist Lully damals zu Paris blüenden Art habe ich durch sechs Jahre nebst anderen Musikstudien embsig nachgetrachtet, auch besagte vielen berufenen Musikanten nicht unangenehme Weise, als ich aus Frankreich zurück kam in's Elsafs und da ich, von dannen durch den vorigen Krieg vertrieben worden, vielleicht der erste in Östreich und

Böhmen nachmals auf Salzburg und Passau gebracht." — Etwas lässt sich doch aus dieser nunmehr neu bekannten Form des Satzes finden, nämlich das Land, in dem die Wiege Muffats gestanden. Die Angabe „als ich aus Frankreich zurück kam in's Elsafs" etc. stellt fest, dass er vor seinem Pariser Aufenthalt in Deutschland gewesen und wahrscheinlich auch dort geboren ist. Wenn er aus Frankreich zurück kommt, dann muss er eben schon dort gewesen sein, wohin er zurückkehrt. — Durch zerstreute Notizen aus dem Nachlasse des Archivrates von Muffat in München hatte ich die Herkunft der Familie Muffat aus Schottland und England und ihre Übersiedlung nach dem europäischen Festlande unter der Regierungszeit Elisabeths, weil sie als Katholiken bedrückt wurden, in meiner Dissertationsschrift nachgewiesen. Manche der Emigranten liefsen sich in Lothringen nieder und konspirierten in Gemeinschaft mit dem Kardinal von Guise zur Befreiung der Maria Stuart. Georg Muffat's Grofsvater muss sich in der Zahl der ausgewanderten Katholiken befunden haben. Was hindert uns nun anzunehmen, dass dieser Muffatsche Ahne sich ebenfalls dorthin begeben habe, wo sich seine übrigen Leidensgefährten niederliefsen. So würde dann das Zurückkommen aus Frankreich und ins Elsafs bringen anzeigen, dass Georg Muffat im Elsafs sich zunächst aufgehalten. Und, da er vor seiner Reise nach Frankreich an Alter ungefähr auf 14 — 15 Jahre geschätzt werden kann, so würde man annehmen können, dass er in Lothringen oder in dem nahen Elsafs, wo er ja später als Organist wirkte, geboren sei. — Muffat fühlt sich auch durchaus als Deutscher. Was aus einem Satze der französischen Vorrede, die der Violoncellostimme des Florilegiums vorangedruckt ist, hervorgeht. (Die Vorrede zu diesem Werke ist wie auch im Florilegium II. deutsch, lateinisch, französisch und italienisch abgefasst. Die Texte derselben stimmen nicht wörtlich mit einander überein.) Dieser Satz lautet: „a quoy je me suis d'autant plus laissé entrainer, que j'ay vû, que ce style commencait chez nos Allemans peu a peu se mettre en vogue." „Chez nos Allemans" und ebenso in der italienischen Vorrede „nostri Allemanni", damit bezeichnet er seine Zugehörigkeit zu denselben. Er fühlt sich in der Vorrede auch veranlasst seinem Bischof Lamberg von Passau, dem dies Florilegium gewidmet ist, zuzurufen, er fürchte von ihm keinen Tadel, dass, weil er in Frankreich bei dem in dieser Kunst erfahrensten Meister seine Unterweisung genossen, er deshalb mehr als billig zu den Franzosen hinzuneigen schiene. Eine Befürchtung, die er haben konnte, weil, wie er sagt, die Deutschen in seiner Zeit den Franzosen sehr wenig

zugethan waren. Was ja kein Wunder war in Hinblick auf die Raubzüge eines Ludwig XIV. Raubzüge, die ja auch Muffat gezwungen hatten aus Strafsburg zu fliehen, Amt und Stellung völlig im Stiche zu lassen nnd sich unter den Schutz des Kaisers Leopold I. nach Prag und Wien zu begeben. — Dies sich als Deutscher fühlen von seiten Muffat's betone ich deshalb nachdrücklicher, weil der Herausgeber des grofsen französischen Sammelwerkes „Trésor des pianistes" (Paris 1865) in der Vorrede zu den Toccaten aus Muffat's Apparatus unsern Meister sehr naiv als Franzosen hinstellen will.

Das Florilegium I. erschien 1695 zu Passau, wo Muffat Kapellmeister und Edelknabenhofmeister war. Letzteres Amt bekleidete er deshalb, weil, wie er sagt, „sein Bischof glaubt", dass er „nebst der Musik noch anders was erzeigen könne" und deshalb habe „derselbe gewürdigt ihm die Aufsicht über die Edelknaben anzuvertrauen." Es war dies letztere Amt eine gewiss etwas höher stehende Bethätigung als das eines Kammerdieners, welches er neben seinem Organistenamt bis 1690 zu Salzburg beim Erzbischof Gandolf bekleidete.

Der Titel des Florilegiums I. lautet: „Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae Florilegium primum quinquaginta excultis recensiorique stylo Choraico sensim magis florescente peculiariter concinnatis a quatuor, vel quinque fidibus nna cum Basso Continuo, si lubet animandis, in septem tonorum varietate distinctos Fasciculos congestis modulationibus, perquam studiose contextum et celsissimo ac reverendissimo C. B. Domino Johanni Philippo ex comitibus de Lamberg episcopo Passaviensi in longeevum continuo virtutis gloriosissimi regiminis augurium humillime oblatum, divatum, consecratum a Georgio Muffat. — Der deutsche Titel des Werkes nennt die in demselben enthaltenen Kompositionen einen „Blumenband lieblicher Balletstücke, so zusammen 7 Ouverturen ausmachen". Wir können dieselben nach Bach'scher Art französische Suiten nennen. Sie sind zusammengesetzt aus französischen Tanzformen, denen gewöhnlich (mit Ausnahme der 4. und 7. Suite) eine Lullysche Ouverture (Andante mit vollen Harmonien und ein fugiertes Allegro) voraufgeht. Die 4. Suite beginnt mit einer Einleitung, Sinfonia genannt, die an den Bau der italienischen Ouverture erinnert. Sie beginnt gleich mit einem Allegro, welches von einem Grave unterbrochen wird, und schliefst mit einem Presto. Die 7. Suite hat keinen Einleitungssatz, sondern beginnt gleich mit einer Air. —

Muffat hatte, wie gesagt, 6 Jahre unter Lully studiert, und von Salzburg aus hatte er auf Kosten seines Erzbischofs eine Reise nach

Italien gemacht, um mit italienischem Instrumentalstil bekannt und vertraut zu werden. Seine 1682 zu Salzburg herausgegebenen Kammersonaten und sein Apparatus-musico-organisticus 1690 zeigen italienische und auch teilweise deutsche Einflüsse ohne natürlich das französische Fundament ihres Autors unkenntlich zu machen. Hier in dem ersten Florilegium folgt er nun vollständig den Fufsstapfen seines Lehrers Lully. Sie tragen ein ganz anderes Gesicht als die Kammersonaten und wenn man's nicht wüsste, so möchte man kaum glauben, dass beide Werke von ein und demselben Komponisten geschaffen sind. Hier, in den französischen Suiten, findet man nichts von den Floskeln, Verzierungen und altmodischen Passagenkram, die in den Kammersonaten und noch mehr in dem Orgelwerk, dem Apparatus so in Menge anzutreffen sind und gleichsam als ein Tribut erscheinen, welcher den damals in Deutschland herrschenden und beliebten Koloristen gebracht wird. Es fliefst alles in diesen Suiten aufserordentlich natürlich dahin. Wenn man sich den damals herrschenden Geschmack vergegenwärtigt, so kann es uns daher nicht Wunder nehmen, dass Muffat zunächst mit seiner französischen Kompositionsmanier auf nicht geringen Widerstand stiefs, was aus der Vorrede hervorgeht, woselbst es heifst: „Es haben aber obgedachten Lully Balletcompositionen, so wegen ihren fliefsenden natürlichen Gang alle übrige Kunst unmäfsige Läuffe, wie auch häuffige, übel-laufende Sprünge gäntzlich schauen, in diesen Ländern anfänglich das Unglück gehabt, dass sie vielen unseren Violinisten, als welche selber Zeit mehr auf die Menge ungewöhnlicher Concepten und Künsten, denn auf die Lieblichkeit bedacht gewesen, dahero sie, wenn selbe der Französischen Manier Unkundige oder frembde Kunst Beneidende zuweilen sollten produciren ihrer rechten Zeitmafs und anderer Zierlichkeiten also beraubet, schlecht von statten gangen". — Nachdem aber derartige Kompositionen in Bayern und Östreich vorzüglich aufgeführt sind (also durch ihn), wie er weiter berichtet, hat man sich eines anderen bekehrt. — Muffat's obige Charakterisierung der damaligen in Frankreich und Deutschland beliebten Ausführung der Musik trifft geschickt die richtigen Unterscheidungspunkte.

Die Suiten tragen nach französischer Art Überschriften (Eusebia, Sperantis Gaudia, Gratitudo etc.). Man kann in ihnen immerhin schon ein Stück Programmmusik erblicken, wenn auch im simpelsten Sinne des Wortes. So will Muffat in der 7. Suite, die Constantia überschrieben ist, in Satz 2 und 3, welche er entrée des fraudes und entrée des insultes nennt, durch Ketten von Sechzehntel- und Achtel-

figuren gleichsam, die gegen den, der Constantia besitzt, heranschwirrenden fraudes und insultes malen. Eine Art musikalischen Ausdrucksmittels, die uns natürlich sehr harmlos und naiv erscheinen muss. — Der Wert der Suiten im allgemeinen ist ein hochbedeutender. Früher, als ich von denselben nichts weiter als den Titel kannte, hielt ich den Apparatus für Muffat's bedeutendstes Werk. Jetzt muss ich dies Florilegium mindestens an Wert dem grofsen Orgelwerke gleichstellen. Die darin enthaltenen Kompositionen sind an und für sich schon mit denen des Apparatus gleichwertig und ferner ist es das erste Werk, welches den französischen Instrumentalstil ohne andere Zusätze ungeschminkt nach Deutschland verpflanzte. — Muffat hat dann später noch ein Florilegium II. 1698 und 1701 12 Concerte für Streichinstrumente (beides zu Passau) veröffentlicht. Während er im Florilegium II. wieder ganz französischem Muster folgt, vereinigt er in den Konzerten als Eklektiker italienischen und französischen Instrumentalstil zu einem harmonischen Ganzen. Und gerade die Verschmelzung dieser beiden Instrumentalstile und deren Bekanntmachen in Deutschland wird man schliefslich unserm Muffat als sein vorzüglichstes Verdienst um die Musikgeschichte anrechnen müssen.

Die französischen Suiten des Florilegium I. sind für fünf Streichinstrumente und den Basso Continuo geschrieben (Violine, Violetta, Viola, Quinte parte, Violon und Continuo). Bei einer heutigen Aufführung denke ich mir Quinte parte als Violoncellostimme. Die Violonstimme dürfte wohl durch Kontrabässe und Violoncelli zu besetzen sein. — Versuchsweise (d. h. wenn sich ein Verleger findet) werde ich die 6. Suite (Blanditiae), welche nach Form und Inhalt mir als die bedeutendste erscheint, in ähnlicher Bearbeitung wie die vor kurzem bei Rieter-Biedermann von mir herausgegebene Passacaglia aus der 5. der Kammersonaten unseres Meisters, neu herausgeben. — Nun mag der Inhalt des Florilegium I. folgen:

Fasciculus I. (Eusebia). 1. Ouverture, Andante, Allegro. 2. Air. 3. Sarabande. 4. Gigue I. 5. Gavotte. 6. Gigue II. 7. Menuett (Ddur).

II. (Sperantis Gaudia). 1. Ouverture, Andante presto. 2. Balet. 3. Bourrée. 4. Rondeau. 5. Gavotte. 6. Menuett I. 7. Menuett II. (hypodorisch).

III. (Gratitudo). 1. Ouverture, Andante, Allegro. 2. Balet. 3. Air. 4. Bourrée. 5. Gigue. 6. Gavotte. 7. Menuett (dorisch).

IV. (Impatientia). 1. Symphonia, Allegro, Grave, Presto. 2. Balet. 3. Canaries. 4. Gigue. 5. Sarabande. 6. Bourrée. 7. Chaconne (bdur).

V. (Sollicitudo). 1. Ouverture, Andante, Allegro. 2. Allemande. 3. Air. 4. Gavotte. 5. Menuett I. 6. Menuett II. 7. Bourrée (a moll).

VI. (Blanditiae [e moll]). 1. Ouverture, Grave presto. 2. Sarabande. 3. Bourrée. 4. Chaconne. 5. Gigue. 6. Menuett. 7. Echo (e moll).

VII. (Constantia). 1. Air. 2. Entrée des fraudes. 3. Entrée des insultes. 4. Gavotte. 5. Bourrée. 6. Menuett I. 7. Menuett II. 8. Gigue.

Also alle Suiten enthalten 7 Nummern mit Ausnahme der letzteren Nummer 8, die aus 8 Tanzarten zusammengesetzt sind. Diese abweichende Zahl ist dem Umstand, dass in dieser Suite die übliche Ouverture fehlt, zuzuschreiben. — Im Titel unseres Werkes steht, dass die darin enthaltenen Stücke von 5 oder 4 Streichinstrumenten samt dem Basso continuo ausgeführt werden können, und dabei findet man in allen Suiten und in allen Nummern derselben 5 Streichinstrumente besetzt. Die Bezeichnung für 5 oder 4 Instrumente soll wohl so viel heifsen, dass zur Ausführung dieser Sachen im Notfalle 4 Instrumente genügend sind. Es musste dann wohl nach Muffats Willen die Quinte parte Stimme wegfallen. Dies kann man daraus schliefsen, dass er in der Vorrede zu seinen Kammersonaten (die auch fünfstimmig gedacht sind) sagt, man könne unter Umständen die Kammersonaten zu dreien (2 Violinen und Basso) spielen mit Hinweglassung der beiden Bratschen, oder zu vieren mit Hinweglassung der zweiten Bratschenstimme, welch letztere in unserem Florilegium eben mit der Quinte parte benannten Stimme gleichwertig sein würde.*) Vor Muffat hatte man gesehen, dass im allerbescheidensten Falle zur Aussprache des Wesentlichen eine dreistimmige Harmonie genügend sei. Von seinem Lehrer Lully besitzen wir noch Tänze für 2 Violinen und Bass. — Mit der Zeit hatte aber natürlich auch Muffat die Armseligkeit und Unzulänglichkeit dieser 3 Stimmen nicht mehr ertragen können. Er war gewiss auch in Passau, wo ihm eine für damalige Zeit gut besetzte Kapelle zur Verfügung stand, nicht mehr solche Beschränkungen gewöhnt, wie in seiner Salzburger Zeit, wo er zunächst das Amt eines Organisten zu verwalten hatte und wo Orchesterbethätigung nur eine Nebenbeschäftigung für ihn war. Während in den Kammersonaten die beiden Violen nur harmonisches Beiwerk bringen und zum Ausfüllen dienen, treten in den Suiten die 3. und 4. Stimme bedeutend selbständiger auf. — In der gegen andere Werke

*) Man darf hierbei nicht vergessen, dass den Bassus continuus stets das Klavier zu spielen hatte und eine vollstimmigere Harmonie ersetzte. Am deutlichsten tritt dies bei Vorspielen zu Arien des 17. und 18. Jhs. hervor, wo der Komponist nur Oberstimme und Bass niederschrieb oder auch nur den Bass. R. E.

des Meisters ziemlich kurzen Vorrede giebt er Aufschluss über die Tempi, in denen diese Tanzarten ausgeführt werden sollen. Diese Angaben stimmen mit der Handhabung heutzutage im grofsen und ganzen überein. Es heifst in der Vorrede unter anderem: „Der Takt beim Zeichen ₵ soll in der Gavotte nicht so übereilt werden, wie in der Bourrée. Beim Zeichen $^3/_2$ soll der Takt sehr angehalten werden, im $^3/_4$ aber etwas lustiger; in Sarabanden und Airs will er auch hier aber etwas langsamer sein; im Rondeau verlangt er munter; im Menuett, Courante wie nicht minder in den Ouverturen angehengten Fugen will er sehr frisch gegeben werden. Die übrigen Stücke, so man Gigue und Canaries nennt, sie mögen Taktzeichen haben wie sie wollen, erfordern am allergeschwindesten gespielt zu werden."*) — Die früher angeführten Neudrucke Muffatscher Werke habe ich noch durch einige zu vervollständigen. Aus dem Apparatus erschien in Herzog's kirchlichem Orgelspiel, Heft 3 (Koerner) die Cdur Toccata und in ebendesselben Verfassers „Album für die Orgel" (Koerner) die Cmoll Toccata. Neuerdings ist der ganze Apparatus bei Rieter-Biedermann von S. de Lange herausgegeben und ebendaselbst von mir die oben erwähnte Passacaglia für Streichorchester aus der 5. Kammersonate.

Zum Schlusse sei bemerkt, dass zur vollständigen Beurteilung und Wertschätzung Georg Muffat's die genauere Kenntnis seines Florilegium II., sowie der 12 Konzerte für Streichinstrumente und seines Manuscriptes „nothwendige Anmerkungen bey der Musik" noch aussteht. — Vom Florilegium II. hatte ich nur die Basso continuo Stimme auftreiben können, welcher eine sehr umfangreiche und für die Geschichte des Violinspieles nicht unwichtige Vorrede vorangedruckt ist. Aus der Vorrede zu den 12 Konzerten teilte Fürstenau in seiner „Geschichte des Theaters und der Musik am Hofe zu Dresden" einen grofsen Teil mit. (2. Bd. S. 62.) Als ich mich in Dresden nach diesem Werke erkundigte, war Fürstenau leider bereits heimgegangen und den Bemühungen des Hofkapellmeisters Herrn Riccius ist es bisher nicht gelungen dasselbe aufzufinden. — „Nothwendige Anmerkungen bey der Musik" (Manuskript) erwähnt Forkel in seiner allgemeinen Litteratur der Musik 1792 als in dem Verzeichnis musikalischer Bücher Breitkopf's S. 61 stehend. Leider ist dies Manuskript nicht mehr im Besitz der Firma Breitkopf & Härtel und ebenso ist es bisher unbekannt, wohin das Buch, wahrscheinlich schon im Aus-

*) S. meine Dissertationsschrift über Muffat.

gang vorigen Jahrhunderts, beim Verkauf einer gröſseren Büchersammlung gekommen.

Zwei unbekannte Lieder.

I. Züricher Stadtbibliothek. Varia. Gal. XVIII. 2016. Ein nüw Lied, in Badenfärten lustig zesingen. In der wyss Es taget underm holen stein, Schynt uns der Mon darein. Getruckt im Jar 1617.



Zu Ba-den un - term hei-ſsen stein entspringt uss Got-tes gaab
Ein war-mes was - ser klar und rein nimbt vil der kranckheit ab.

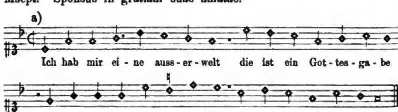


Ihn bit-ten umb gsundtheit.

(11 Verse).

II. Z. St. Gal. XXV. 1240c. Allerley alte deutsche Lieder. Mscpt. Sponsus in gratiam suae amatae.

a)



b)



2. Der wünsch ich von meins Hertzen grund
Das Ir Gott wölle geben
Ein frölich gmüt, ein Leyb gesund
Darzu ein langes Leben.
3. Demnach wünsch ich auch diss darzu
Das sy möge Inn ehren.
Mit einigkeit und guter ruw
Ir husshaltung vermehren.
4. Endlich thu ein Versprechen ich
Das on alles betriegen
Ich sy, wie ich wöll, das sy mich
Von Hertzen wölle lieben.
5. Ir halten thrüw und einigkeit
Wie ich vor Gott versprochen,
Ich thun auch widerumb all Zeit
Von In dasselbig hoffen.

Darunter steht:

Jacobus Zieglerus Med. D. fecit.
Abgeschrieben Sambſtags den 29t. Aprilis Anno 1615.
Von mir J. S. St.

Zu I. Die Verfasserin des Liedes heiſst M. Muchheimin von Uri. Die Muheim (Muhaheim) sind ein bekanntes Urner Geschlecht. Der Druck ist undeutlich. Für die beiden semiminimae stehen fusae, für die dritt- und viertletzte minimae semiminimae. Ferner habe ich eine Pause eingefügt und das vorgeschriebene b weggelassen.

Das Lied hat 12 entsetzlich platte Strophen.

Zur Erklärung möge nur das dienen, dass Baden ein beliebter Badeort bei Zürich ist, in dem sich im 17. und 18. Jahrhundert (und wohl auch jetzt noch) die „galante“ Gesellschaft Zürichs zu treffen und gemeinsamen, oft nicht unpikanten Vergnügungen hinzugeben pflegte.

Man vergl. darüber das kulturhistorisch interessante Buch von David Hess: Badenfahrt und Gottfried Keller's unübertreffliche Novelle: Der Landvogt von Greifensee.

Zu II. Unter a) steht das Original, unter b) meine Änderung. Ich gestehe, ziemlich viel geändert zu haben; allein die erste Form scheint mir völlig unbrauchbar zu sein, und fast glaube ich, es handle sich in dem Mscpt. um die nachlässige Kopie einer schlechten Handschrift. Der Cschlüssel steht im Original trotz des b auf der 4., auf

der 2. Linie. Ich halte die Mitteilung des ganzen Textes für nicht überflüssig: der sprechende Liebhaber weiß die materiellen Fragen des Bundes so hübsch durch die ideellen Seiten einzurahmen, dass das Liedchen einen sehr gesunden Eindruck macht.

Der als Verfasser genannte Arzt H. J. Ziegler ist etwa um 1585 geboren, kam 1608 nach Genf, ging dann nach Italien, studierte in Königsberg, promovierte 1615 in Basel und wurde 1634 Obervoigt in Horgen am Zürichsee.

Es mag noch von Interesse sein, zu erfahren, dass der Sammelband, dem ich das Lied entnehme, von Casp. von Orelli, wie dieser auf dem Umschlage selbst bemerkt, an Uhland geschickt wurde, Uhland also das Lied gekannt hat.

Dr. **W. Nagel.**

Totenliste des Jahres 1889,

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

Abkürzungen für die citierten Musikzeitschriften:

- Bock = Neue Berliner Musikztg.
- Büh. Gen. = Deutsche Bühnen Genossenschaft. Berlin.
- Guide = le Guide mus. Bruxelles, Schott.
- Lessm. = Allgem. Deutsche Musikztg. Charlottenburg.
- Ménestrel = le Men. Journal du monde music. Paris, Heugel.
- M. Rsch. = Musikal. Rundschau. Wien, Wetzler.
- M. Tim. = Musical Times. London, Novello.
- N. Z. f. M. = Neue Zeitschr. f. Mus. Lpzg., Kahnt.
- Ricordi = Gazetta music. di Milano.
- Sig. = Signale f. d. mus. Welt. Lpzg., Senff.
- Wbl. = Musikal. Wochenblatt. Lpzg., Fritzsch.

Es wird gebeten falsche Daten der Redaktion gefälligst anzuzeigen.

Addi, Renée d' (Gräfin Rozwodowska), Pianistin, st. im Jan. zu Wien. Lessm. 64.

Abesser, Edmund, Pianist u. Komponist von Salonsachen, st. 15. Juli, geb. 13. Jan. 1837 zu Margolitz. Lessm. 373.

Aerts, Felix, Komponist u. Lehrer der Musik an d. Staatsnormalschule zu Nivelles (Belgien), st. das. im Jan., geb. den 4. Mai 1827 zu St. Trond. Guide 16.

Albano, Giuseppe, Flötist, Prof. am Konserv. zu Florenz, st. das. Ende 1889, 78 Jahre alt. Wbl. 1890, 36.

Amelio, Alberto, Komponist v. Operetten, Romanzen, Volks- u. religiös. Liedern, st. im Sept. in Italien, Lessm. 453.

Andreot, Cesare, Komponist geistlicher Werke, st. Ende des Jahres zu Florenz. Ménestrel 1890, 16.

Anjos, Joao Maria dos, Guitarrist, Verfasser einer Schule für sein Instrument, st. im Jui in Lissabon, 33 Jahre alt. Wbl. 412.

Appoloni, Giuseppe, Opern-Komponist, st. in seiner Vaterstadt zu Vincenza am 31. Dez., geb. ebd. 8. Apr. 1822. Ricordi 1890, 20. Ménestrel 1890, 16.

Arban, Jean-Baptiste, Musikdir. in Paris, Pistonbläser, st. das. 9. Apr., geb. 28. Febr. 1825 zu Lyon. Ménestrel 120. Wbl. 226. Lessm. 206.

Atkins, Robert Augustus, Organist a. d. Kathedrale v. St. Asaph, London, st. das. 3. Aug., geb. 2. Okt. 1811. M. Tim. 548.

Bärmann, Max, ehemal. Hofmusikus in Stuttgart, st. das. im Dez., geb. 19. Jan. 1842 zu Taupadel. Büh. Gen. 17.

Baillot, Paul-René, Violinist u. Pianist, während 40 Jahren Leiter der Instrumentalklasse am Pariser Konservatorium, st. zu Paris 28. März, geb. 23. Okt. 1813. Ménestrel 104.

Banck, Karl, Hofrat, Komponist u. Musikschriftsteller, st. 28. Dez. zu Dresden, geb. 27. Mai 1809 zu Magdeburg. Ricordi 1890, 36 Biogr. Dresdener Nachrichten.

Banffy, Baron **Georg,** Komponist, st. 31. März zu Pest, 35 Jahre alt. Lessm. 206.

Barbier, Frédéric-Etienne, Komponist, Kritiker u. Orchesterdirigent, st. 12. Febr. zu Paris, geb. 15. Nov. 1829 zu Metz. Lessm. 99 u. 122. Biogr. Ménestrel 56.

Bas, Salomon de, Violinist in Brüssel, st. das. 22. Aug., 80 Jahre alt. Lessm. 373.

Bartmuss, Woldemar, Organist in Bitterfeld, st. das. 7. Juni. Wbl. 338.

Baumgärtel, Ernst, Kgl. Kammermus., Oboist, st. zu Dresden 9. Nov. Sig. 1128.

Becker, G., Organist in Moudon, st. das. 78 Jahre alt. Lessm. 406.

Bellardi, Lorenzo, Violinist, Lehrer der Harmonie am Liceum zu Turin, st. Ende des Jahres daselbst. Ménestrel 1890, 16.

Bellmann, Julius, Organist am Kgl. Domstift zu Berlin, st. das. 3. Nov. Bock 370.

Benotti, Pietro, Klarinettist, Prof. am Konservatorium zu Jassy, st. das. 28. Okt. Sig. 1079.

Bischoff, Dr. **Hans,** Pianist u. Klavierpädag. in Berlin, st. das. 12. Juni, geb. 17. Febr. 1852 in Nieder-Schönhausen b. Berlin. Wbl. 313.

Bladt, Theodor, Grofsherzogl. Musikdir. in Rostock, st. das. 6. Juni, 75 Jahre alt. Wbl. 355.

Boissière, Frédéric, Komponist u. Syndikatsmitglied d. franz. Gesellsch. d. Autoren, st. Ende 1889 zu Paris. Ménestrel 408.

Boldorini, Luigi, Musiklehr. in Mailand, st. das. 18. März. Ricordi 202.

Böllert, Theodor, Harfenvirtuos, ehemals Mitgl. d. Hoftheaters in Darmstadt, st. 20. Aug. in Heidelberg. Wbl. 459.

Bombara, ..., Musiklehrer in Palermo, st. das. Wbl. 203.

Bottesini, Giovanni, Kapellmeister, Opernkomp. u. Kontrabass-Virtuose, Direktor d. Konserv. zu Parma, st. das. 7. Juli, geb. 24. Dez. 1823 zu Crema (Lomb.). Bock 251. Biogr. Ménestrel 224.

Bousserez, ..., Violinist u. Prof. am Musikinstitut in Cordova, st. Ende 1889 in Buenos-Ayres. Wbl. 1890, 36.

Brackenhammer, Wilhelm, Musikdir. in Biel, st. das. 13. Mai, 47 Jahre alt. Biogr. Schweiz. Musikztg. 88.

Bridgeman, John Vipon, Dramatischer Dichter u. Übersetzer der Werke Berlioz's u. Wagner's, während 30 Jahren Redakteur der „Musical World", st. 30. Sept. in London, 70 Jahre alt. M. Tim. 666. Ménestrel 328.

Brink, Jules ten, Komponist, Musikdir., st. 6. Febr., 50 J. alt zu Paris. Biogr. Ménestrel 48.

Brontin, Jules-Clément, Direktor der Ecole nationale de musique in Roubaix, Komponist, st. das. 38 Jahre alt. Ménestrel 176.

Büchner, C. Franz, in Leipzig, st. das. 4. Febr., geb. 1831 in Auma (Weimar). Lessm. 77.

Bunko, Franz, Direktor eines der populärsten Zigeunerorchester, st. in Budapest im Febr., 75 Jahre alt. Wbl. 125.

Burbure, Léon B. de Wesembeck, Musikhistor. u. Komponist, st. 8. Dez. zu Antwerpen. Ménestrel 1890, 16.

Canal, Lorenzo, Kanonikus, Direktor des Seminars in Venedig, gelehrter Musiker u. Kirchenkomp., st. das. 11. März, geb. 24. Aug. 1813 zu Crespano Veneto. Ricordi 185.

Cantù, E., Komp. u. Theaterkapellmeist. in Messina, st. das. Wbl. 638.

Carant, Theodor, Violinist, st. 23. Aug. in New-Orleans. Sig. 838.

Carradori, Graf Telesforo, Musikdilettant u. Komponist, st. in Montefano. Wbl. 301.

Cippolina, Giuseppe, Komponist geistl. Musik, st. im März zu Florenz, St. Jahre alt. Wbl. 226. Die Allgem. Mus. Ztg. 206 und der Ménestrel 120 schreiben: st. in Genua.

Clay, Frederic, Kantaten- u. Opernkomp., st. 24. Nov. in Great Marlow

(London), geb. 3. Aug. 1840 in Paris. Wbl. 624. Lessm. 552 Ménestrel 391, Biogr.

Clesse, Antoine, Wallonischer Dichter, der seine volkstümlichen Dichtungen selbst in Musik setzte, st. 9. März in Mons, 73 Jahre alt. Lessm. 122.

Colborne, Dr. **Langdon**, Organist a. d. Kathedrale zu Hereford, Komp. geistl. Musik, st. das. 16. Sept., geb. 1835 zu Hackney b. London. M. Tim. 602.

Cooke, Henry Angelo, besser bekannt als Grattan Cooke, berühmter engl. Oboebläser, st. 12. Sept. in Harting, 79 Jahre alt. Wbl. 472. M. Tim. 602.

Cotelle, Alexandre-Jean, Musikverleger in Paris, st. das. Anfang Nov., 76 Jahre alt. Ménestrel 352. Sig. 1017.

Dagino, Agostino, Trompetenlehrer, st. in Genua, 53 Jahre alt. Wbl. 262.

Davydoff, Karl Juljewitsch, Violoncellist, st. 14./26. Febr. zu Moskau. (St. Petersburger Zeitung.) Ménestrel 80. M. Rsch. 179. Nekrl. N. Z. f. M. 150.

Delevante, Frederick David, Musik. u. Organ. in Acton, st. das. 27. Aug. M. Tim. 603 Biogr.

Delhaye, Ursmer, Musik-Prof. in Binche (Belgien), st. das. 5. Febr., geb. 1815. Wbl. 108.

Dellaroqua, Edouard, Piano-Prof. am Konserv. zu Lille, st. das. 25. Aug., 42 Jahre alt. Biogr. Ménestrel 280. Wbl. 447.

Depas, Lambert-Ernst-Joseph, Violinist, Komponist u. Verfasser einer Violinschule, st. 23. Febr. zu Paris, geb. 2. Febr. 1809 zu Lüttich. Lessm. 122.

Ditson, Oliver, der älteste Musikalien-Verleger in d. Vereinigt. Staaten, st. 78 Jahre alt in seiner Geburtsstadt Boston im Jan. Lessm. 77.

Drechsler, Wilh., langj. Konzertmeister in Riga, st. in seiner Vaterstadt Halle, 1. Okt. Wbl. 511.

Dumon, Jean-Jacques-Louis, Flöten-Prof. am Brüsseler Konservatorium, st. das. 4. Mai. Ménestrel 160. Wbl. 272.

Duprat, Hippolyte, Arzt u. wenig glücklicher Opernkomp., st. im Mai zu Paris, geb. 31. Okt. 1834 zu Toulon. Wbl. 301. Lessm. 241. Ménestrel 168.

Eckardt, E. Th., Stadt- u. Dom-Kantor in Freiberg i. S., st. das. 5. Juli, geb. das. 24. Okt. 1819. Wbl. 355. Lessm. 329. Sig. 727.

Ehlich, Emil Georg, Organist a. d. Hof- u. Sophienkirche zu Dresden, st. das. 29./30. Sept., geb. 1818 das. Sig. 855. Lessm. 427, Todesanz.

Engel, Hermann, Musikdir., st. 14. Sept. zu Posen (Sängerhalle 480).

Érard, Madame, Besitzerin der bekannten Pianoforte-Fabrik in Paris, st. das. hochbetagt am 14. Okt. Lessm. 453.

Fabbri, Antonio, Prof. d. Kontrapunkts a. d. Musikschule zu Bologna, st. im Aug. das., 84 Jahre alt. Sig. 742. Wbl. 447.

Felici, Raffaelo, Komponist einiger Operetten u. Ballets, st. in Florenz im März, 46 Jahre alt. Ménestrel 96. Sig. 394. Lessm. 145.

Flitner, ..., Organist zu Nordhausen, Dirigent d. dortig. Singakademie, st. 29. April, 62 Jahre alt. Wbl. 272.

Formes, Karl, berühmt. Bassist, st. 15. Dez. in San Francisco. Wbl. 1890, 49. Lessm. 552.

Frank, Ernst, Operndirigent, auch Komponist, st. 17. Aug. zu Ober-Döbling b. Wien, geb. 7. Febr. 1847 zu München. Ménestrel 303, Biog. Wbl. 423. Lessm. 364.

Fricker, Samuel Gottlieb, Kapellmeister in Basel, st. das. 14. Juli, geb. 1830 zu Hunzenschwyl im Aargau. Lessm. 330.

Fürstenau, Moritz, Flötist u. Musikschriftsteller, st. 27. März zu Dresden, geb. 26. Juli 1824. Nekrol. N. Z. f. M. 182. Bock 123. Wbl. 189. Lessm. 158.

Gabutti, Giacinto, Komponist, st. in Dogliani im Anfange des Jahres. Wbl. 71. Lessm. 34.

Galeffi, Pietro Francesco, Pianist u. Komponist, st. im Juli, 48 Jahre alt, in Florenz, geb. in Cesena. Wbl. 398. Sig. 649. Ménestrel 247.

Galli, Raffaelo, Flötist, st. in Florenz, geb. 2. Dez. 1824. Guide 24. Sig. 123.

Galvani, Giacomo, ehemals berühmter Tenorist, dann Gesanglehrer, st. 7. Mai in Venedig, geb. 1. Nov. 1825 zu Bologna. Ricordi 330. M. Bsch. 199. Lessm. 222. Wbl. 301. Sig. 742.

Gast, Friedrich Moritz, namhafter Kirchenkomponist, Kantor, Organist u. Königl. Musikdir. zu Plauen i. V., st. das. 6. Mai, geb. 24. Sept. 1821 in Beska bei Lommatzsch. Wbl. 262. Lessm. 206. Sig. 538.

Geraci, Bernardo, Komponist v. Opern u. Klavierwerken, st. im Aug. in Palermo. Wbl. 498. Ménestrel 312.

Gevaërt, Vitus, ehemaliger Musikverleger, Bruder d. Brüsseler Konservatoriumsdirektor, st. 25. April zu Gent. Sig. 571.

Gibelli, Luigi, Kapellmeister a. d. Kathedrale in Alessandria (Piemont), Opernkomponist, st. das. 19. Juli, 70 Jahre alt. Ricordi 478. Ménestrel 248. Wbl. 398. Sig. 649 u. 742.

Giz'ycki, Gustav von, Konservatoriumdirekt. in Riga, st. das. 13. April, geb. 8. Juli 1856 in Königsberg. Nekrol. N. Z. f. M. 245. Wbl. 238. Lessm. 206.

Göttke, Karl, Dirigent d. Musikvereins zu Mühlhausen i. Th., st. das. 20. Nov., 31 Jahre alt. Wbl. 638. Lessm. 562.

Graviller, Pietro, geschätzter Violinist u. Ballet-Kapellmeister in Neapel, st. im Okt. das., 82 Jahre alt. Lessm. 478.

Gungl, Joseph, Tanzkomponist, st. 1. Febr. zu Weimar, geb. 1. Dez. 1811 z. Zzambeck in Ung. Wbl. 84. Lessm. 77. Sig. 219, Nekr.

Harrison, William, Organist a. d. St. James-Kirche zu Leith, Komponist kirchlicher Werke, st. zu Edinburg 21. Juni, geb. 1841 zu Lichfield. M. Tim. 485.

Hasse, Gustav, Liederkomp., st. 31. Dez. zu Berlin, geb. 1834 zu Peitz, Wbl 1890, 49. Lessm. 1890, 35. Sig. 1890, 91.

Hauptner, Theodor, Königl. Musikdirektor u. Gesanglehrer, st. 9. Febr. zu Berlin, geb. das. 1825. Lessm. 77. Bock 60. Sig. Nekr. 219.

Hennes, Aloys, Klavierpädagoge u. Komponist, st. 8. Juni zu Berlin, geb. 8. Sept. 1827 zu Aachen. Wbl. 313.

Henselt, Adolf, berühmter Pianoforte-Virtuos u. Komponist, st. 10. Okt. zu Warmbrunn in Schl. The Monthly musical Record Biogr. von Nieks 241. Wbl. 511. Bock Nekrol. 341.

Hentschel, Franz, Königl. Kammermusiker in Berlin, s. Z. Paukist mit seltener Kunstfertigkeit, st. das. 11. Mai. Wbl. 284. Lessm. 222.

Hering, Karl, Musikdirekt., Violinist u. Komponist, st. 2. Febr. in Burg b. Magdeburg, geb. 2. Sept. 1819 zu Berlin. Lessm. 77.

Hietzschold, Johann Heinrich, Violoncellist, langjähr. Mitgl. des Gewandhausorchest. zu Leipzig, st. das. 3. März, geb. 26. März 1826 zu Gera. Lessm. 135. Wbl. 177. Sig. 376.

Hohnstock, Dr. Karl, Musikdirektor in Braunschweig, st. 5. Aug. das. Wbl. 412. Lessm. 364. N. Z. f. M. 389.

Hueffer, Dr. Francis, Musikkritiker d. Times, st. 19. Jan. zu London. geb. 1843 zu Münster, ging 1869 nach England. M. Tim. 89.

Hupfauf, Johann Peregrin, Domkapellmeister in Salzburg, unt. d. Namen **Peregrinus** als Komp. u. Musikschriftstell. bekannt, st. das. 14. Okt., 34 Jahre alt. Lessm. 453.

Hutoy, Eugène, Prof. am Konserv. zu Lüttich, st. das. 17. Febr., geb. 2. Juli 1844. Wbl. 125. Ménestrel 80. Lessm. 122. Sig. 346.

Isenmann, Karl, Männergesangkomp., st. 14. Dez. in Illenau (Baden) in ein. Heilanstalt, geb. 29. April 1839 z. Gengenbach. Lessm. 552. Wbl. 13.

Janzon, P. A., Bassbuffo d. Kgl. Oper z. Stockholm, st. das. Lessm. 552.

Jaquet, Albert, Komp. zweier Opern, Musikmeister im 7. Linien-Reg., st. 26. März z. Berchem b. Antwerpen. Lessm. 206. Wbl. 203. Sig. 457.

Jaquier, Henri, Violoncellist, st. zu Brüssel den 4. Juli. Sig. 742. Bock 243.

Javelot, Jules, Operettenkomponist, st. zu Paris im Dez. Sig. 153.

Jooeller, Karl, geb. zu Berlin um 1840, ging 1873 nach England, und trat in eine Militärkapelle ein. Er zeichn. sich als tücht. Musiker u. Komponist aus u. st. im Juli oder Aug. zu London.

Jonas, Ernst, Dirigent u. Komponist, st. zu Berlin im Juni, 42 Jahre alt. Wbl. 355. Lessm. 329. Sig. 727.

Jones, Cupid, Musikschriftsteller, bekannt unter d. Namen **S. Saltus**, st. im Juli zu New-York (Amerika). Ménestrel 247.

Jung, Erdmann, Musikdirektor u. Kantor in Brieg (Schles.), st. das. 18. Nov., 68 Jahre alt. Wbl. 596. Lessm. 514.

Kämmerer, Louis, verdient um die Pflege deutscher Musik in Amerika, st. 18. Dez. in New-York, geb. 1830 in Lich (Hessen). Lessm. 60.

Kaeslin, Eusebius, Musikdir. in Aarau (Schweiz), st. das. 21. Aug. Biogr. Schweiz. Musikztg. 135.

Klein, Aloys, Organist a. d. Kathedrale zu Rouen, st. 16. Jan. zu Strafsburg, 39 Jahre alt, geb. zu Romansvilliers (Elsafs). Lessm. 77. Sig. 219.

Klitzsch, C. Emanuel, Prof. Dr., langjähr. Musikdir. in Zwickau, als Musikschriftsteller unter dem Namen **Kronach** erfolgreich thätig, st. das. 5. März, 77 Jahre alt. Lessm. 122. N. Z. f. M. 128. Bock 123. Wbl. 150.

Kraufs, Dr. **Emil**, langjähr. Baritonist d. Hamburger Stadtth., st. das. 1. Sept., geb. 1. Juli 1840 in Siebenbürgen. Sig. 727. Wbl. 447.

Kreutzer, siehe Carradori.

Kronach, siehe Klitzsch.

Krüger, Emil, Musik- u. Gesanglehr. a. d. Kantonschule u. Organ. a. d. Mauritiuskirche zu Chur, st. das. 79 Jahre alt, im Febr. Lessm. 110. Wbl. 150.

Kuhaert, Albert, Trompeter a. d. Kgl. Kapelle zu Dresden, st. 22. Okt. ebendaselbst.

Laffert, Oskar, Musikalienhändler, bekannt als Schriftsteller, Gründer d. Zeitg. f. Instrumentenbau, st. 17. Mai (wo?). M. Rsch. 191.

Lange, Gustav, oberflächlicher Klavier-Salonkomponist, st. 20. Juli zu Wernigerode, geb. 13. Aug. 1830 zu Schwerstedt b. Erfurt. Sig. 649. Wbl. 390.

Langer, Hermann, Universitäts-Musikdirekt. in Leipzig, st. 8. Sept. zu Dresden, geb. 6. Juli 1819 zu Höckendorf b. Tharandt. Ménestrel 312, Biogr. Sängerhalle 432, Biogr.

Languiller, Marco, erster Hornist a. d. Scala zu Mailand, st. das. im März, 75 Jahre alt. Lessm. 175. Sig. 394.

Lankau, Karl Ludwig August, Violinist am Gewandhausorch. zu Leipzig, st. das. 10. April, geb. 26. Aug. 1845 zu Dresden. Lessm. 206. Wbl. 226.

Lechat, ..., Komponist für Militärmusik, st. im Parc des Princes (zu Paris?). Ménestrel 336. Wbl. 536.

Legrand, ..., Komponist, Organist u. Musikprof. am Lyceum zu Nantes, st. das. im Aug. Ménestrel 280. Sig. 742. Lessm. 373. Wbl. 447.

Lewita. Gustava, Komponist u. Pianist, st. 7. Febr. zu Paris, 35 Jahre alt. Ménestrel 48. Sig. 219. Lessm. 87. Wbl. 108.

Lichtenberger, A. G., Musikalien-Verleger in Leipzig, st. das. 31 Dez., 48 Jahre alt. Wbl. 36 (1890).

Longley, Ernest, Pianist, st. 5. Dez. zu Stuttgart, geb. 1866 in Maitland (Kanada). M. Tim. 1890, 25. Lessm. 552.

Lorenz, Oswald, Gesanglehr. u. Organ. in Winterthur, in d. 30er Jahr., Mitarbeiter u. Redakt. d. N. Z. f. M., st. 22. April das., 83 Jahre alt. Wbl. 313. Sig. 632.

Lorino, Giovanni, Kapellmeister, st. in Chihuahua (Mexiko), 30 Jahre alt. Ménestrel 152. Lessm. 222. Wbl. 272. Sig. 571.

Lüstner, Otto, Kammer-Virtuos u. städt. Kapellmeister in Barmen, st. 8. Sept. das., geb. 9. April 1839 zu Breslau. Wbl. 459.

Maas, Louis, bedeutender Pianist, st. 18. Sept. zu Boston (Mass.), geb. 21. Juni 1852 zu Wiesbaden. M. Tim. 603. Ménestrel 352, Biogr.

Maglioni, Gioachino, Kirchenkomp., st. im Jan. zu Florenz, geb. 26. Juli 1814 zu Pontassieve. Guide 24. Bock 23. Ménestrel 16.

Maier, Julius Joseph, Kustos d. Kgl. Bibliothek zu München, st. das. 21. Nov., geb. am 29. Dez. 1821 zu Freiburg in Baden, besuchte in Karlsruhe die Schule, 1840 die Universität in Freiburg u. stud. Jura, 1843 bezog er die Univers. zu Heidelberg, legte 1846 das Staatsexamen ab, trat in den Staatsdienst als Assessor und erhielt 1848 ein Sekretariat im Minist. des Innern. 1849 wandte er dem Amte den Rücken, ging nach Leipzig u. stud. 3/4 Jahre bei Hauptmann Musik, 1850 erhielt er einen Ruf als Lehrer des Kontrapunkts ans Kgl. Konservatorium in München und 1857 die Anstellung als Konservator der Abteilung für Musik an d. Staatsbibl. daselbst, bis er 1887 wegen schweren Leidens pensioniert wurde. (Mitteilg. d. Witwe.)

Maho, Jacques, Musikverleger in Paris, st. 17. April zu Sêvres b. Paris, 72 Jahre alt. Wbl. 238. Sig. 507.

Mangeant, Sylvain, Komponist v. Operetten, Mitarbeiter am Ménestrel, st. 20. Aug. zu Paris, 60 Jahre alt. Ménestrel 272, Biogr. Lessm. 373. Wbl. 436. Sig. 696.

Mangold, Karl Amand, pension. Hofmusikdir., st. 5. Aug. zu Oberstdorf im Allgäu, geb. 1813 zu Darmstadt. Lessm. 364. Wbl. 398.

Mansour, Achille Gaix de, Komponist u. Pianist, st. 17. Jan. zu Paris, 57 Jahre alt. Guide 32. Ménestrel 24.

Marilli, Cesare, Flötist u. Komponist, st. in Mailand, 27 Jahre alt. Wbl. 338. Lessm. 289.

Marriott, Charles Handel Rand, Komponist von Tänzen u. Liedern, st. 3. Dez. in London (geb. 3./11. 1831 ebd.). M. Tim. 1890, 25.

Masenghini, Pietro, Chordir. in Mailand, st. das. Lessm. 10. Sig. 73.

Matthison-Hansen, H., Prof. d. Musik, Organist u. Komp., st. Ende 1889 in Roeskilde (Dänemark). Er war in Flensburg geb. u. 83 Jahre alt.

Merguiller, ..., ehemal. Militär-Kapellmeister, st. zu Paris 10. Febr. Wbl. 125. Sig. 264.

Mermet, Auguste, Opernkomponist, st. zu Paris 4. Juli, geb. zu Brüssel 1810. Ménestrel 215, Biogr. Bock 243. Lessm. 329. Sig. 649.

Messemaekers, Louis, Komponist u. Pianist, st. 4. März zu Ixelles, geb. 30. Aug. 1809 zu Venloo. Wbl. 189. Lessm. 158. Sig. 423.

Métra, Jules-Louis-Olivier, Tanzkomponist, st. 22. Okt. zu Paris, geb. 2. Juni 1830 zu Rheims. Ménestrel 344, Biogr. Sig. 985.

Metzner, Karl, Musiklehrer in Chemnitz, st. 3. Aug., 62 Jahre alt. Deutsche Musiker-Ztg. 382.

Meyer, Ambrosius, Mönch in St. Urban, seit 1848 das. Organist, st. im Jan. zu Luzern (Schweiz).

Meyer, Bernhard, Musikdir. in Berlin, st. das. 30. Juni, 81 Jahre alt. Wbl. 355.

Meyer, Louis, Komp. leichterer Klaviermusik, st. im Juli zu Philadelphia, 55 Jahre alt. Wbl. 436. Lessm. 373.

Miry, Karel, Direkt. d. Genter Konservat., Komponist, st. 5. Okt. in seiner Vaterstadt Gent. Ménestrel 328, Biogr. Bock 347. Wbl. 522.

Miry, Pierre, ältester Musiker Belgiens. st. im Jan., 86 Jahre alt, zu Gent. Guide 32. Sig. 154.

Molck, Heinrich, Musikdir. u. Organ. d. Hauptkirche zu Hannover, st. das. am 4. Jan., 63 Jahre alt. Deutsche Musiker-Ztg. 29. Sängerhalle 31.

Monk, W. H., Organist u. Kirchenkomp., st. 3. März zu London, geb. das. 1823. Sig. 423.

Monk-Mason, W., Flötist, Komp. u. Theaterunternehmer, st. zu London 26. Sept., 86 Jahre alt. Lessm. 418.

Monneret, Madame, Klavierlehrerin, st. im Dez. zu Lille, 54 Jahre alt. Ménestrel 408. Wbl. 1890, 23. Lessm. 1890, 9.

Morin, Madame **Jenny**, Organistin u. Musiklehrerin, st. im Dez. in St.-Philippe-du-Roule. Ménestrel 408. Wbl. 1890, 23. Lessm. 1890, 9.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* Von *Fl. van Duyse* sind soeben „Onde nederlandsche Liederen, Melodieën uit de Souterliedekens, uitgegeven, met Inleiding, Aanteekeningen en Klavierbegleiding" bei Camille Vyt in Gent erschienen. (Pr. 24 Fr.) Ein Prospekt mit der Probe eines Liedes soll genügen um ein Urteil über das Werk zu gewinnen. In dem Prospekt wird mitgeteilt, dass der Herausgeber eine Anzahl Gedichte aufgefunden hat, die den in den Souterliedekens angezogenen Liedern entsprechen und diese Lieder nun mit den ursprünglichen Texten herauszugeben ist ein gewiss löbliches Unternehmen. Aus dem im Prospekt mitgeteilten Liede: „Een ridder ende een meisken", ersieht man aber, dass nicht die ursprüngliche Ausgabe der Souterliedekens gewählt ist, sondern die mehrfach geänderte von 1584 und dass der Herausgeber, verleitet durch Böhme's schlechtes Beispiel, bei der Takteinteilung der Melodie zu den wunderlichsten Rhythmen greift. Viermal wechselt in diesem kleinen Liede der Takt und die Rhythmen sind so scharf als möglich gewählt, wie z. B. Der alte Volksgesang war einst vom gregorianischen Choralgesange wesentlich beeinflusst. Hier sowohl, als selbst noch im heutigen Volksliede ist der Rhythmus gleichmäßig und sanft fließend. Scharfe Rhythmen oder gar Stöße sind undenkbar. Wie kommt nun der Herausgeber zu solch wunderlicher Verzerrung? Das Original kennt nur Semibrevis und Minima und es war doch nichts einfacher als ihm zu folgen. Es scheint aber, als wenn ihn die von Böhme in seinem altdeutschen Liederbuche angewandte Takteinteilung zur besonderen Nachahmung angetrieben und er sich bemüht hätte sein Vorbild an Wunderlichkeit zu übertreffen. Die alten Liedmelodien in Taktstriche zu zwängen, ist immer eine missliche Sache, muss es aber geschehen, dann ist die einfachste rhythmische Lösung stets die beste.

* *Gallay, J.:* Un inventaire sous la terreur. Etat des instruments de musique relevé chez les émigrés et condamnés par A. Bruni, l'un des Délégués de la Convention. Introduction, notices biographiques et notes par .... Paris, Georges Chamerot. 1890. gr. 8°. 1 Tafel Abbildung. XXXIV S. Vorwort u. 239 S. Text in Prachtausgabe. Pr. 25 Fr. = 20 M. Ein für die Instrumentenkunde außerordentlich wertvolles Werk, welches zu jedem Musik-Instrument der allerverschiedensten Gattung sehr oft den Verfertiger und den Preis hinzufügt.

* Herr Musikdirektor *C. Stiehl* teilt mit, dass er im Anschlusse an die Mitteilung über Arne in M. f. M. S. 66 in dem Lübecker Anzeiger von 1772 folgende Anzeige gefunden habe: Juni. 5. „Am Freitag, als den 5. Junii wird ein Concert

im Opernhause aufgeführt werden, wobey einer der berühmtesten Virtuosen aus England, der Herr Arne, Professor der Musik wird Solo und Concerten auf dem Flügel spielen u. die Mademoiselle Venables wird mit Englischen und Italienischen Arien sich hören lassen. Die Entree kostet 1 Mk. L. Billets sind zu haben im goldnen Engel, wie auch im Opernhause. Der Anfang ist präcise um 6 Uhr." Leider ist auch hier der Vorname des Arne nicht angegeben, doch spricht die größere Wahrscheinlichkeit für Michael Arne.

* Herr Dr. *Kalischer* macht darauf aufmerksam, dass das Wort „Treble" noch heute im Englischen vorkommt und zwar heifst es nach F. W. Thieme's Critical Dictionary. Leipz. 1859: dreifach, scharftönend, hochtönend, Discant, Oberstimme; treble-hoboe: Discantoboe, treble-viol: Sopran-Viole, Discantbratsche.

* Die in Nr. 5 angezeigte Portrait-Sammlung stammt aus dem Besitze des verstorbenen Th. Böttcher in Cannstadt und ist wohl einzig in ihrer Art, nicht nur durch die Reichhaltigkeit und Seltenheit mancher Abbildungen, sondern auch durch echte Kunstblätter. So ist Mozart und Beethoven mit 40 und 39 verschiedenen Blättern vertreten, dabei ein bisher unbekanntes Jugendbild Mozart's (Nr. 472). Als Seltenheit sei dasjenige des Flötisten Buffardin erwähnt in einer Originalzeichnung von A. Graff.

* Herr Fred. Niecks in Edinburgh hat im vergangenen März 4 historische Konzerte gegeben, welche die historische Entwickelung der Instrumentalmusik, verbunden mit mündlichem Vortrage, umfassten. Er begann mit Paumann's Orgelsätzen und schloss mit Henry Purcell's „golden Sonaten" für 2 Violinen, Violoncello und Bassus continuus (1697). Die Programme enthalten deutsche, französische, italienische und englische Werke.

* Den Subskribenten auf die Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke zur Nachricht, dass die nächsten Jahrgänge folgende Werke umfassen werden: 2 Bände deutsche Opern (Schürmann und Keiser), mehrere Bände Passionen von der frühesten Zeit bis zur Mitte des 18. Jhs. mit erläuterndem historischem Texte.

* Als Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung sind ferner eingetreten die Herren Rev. H. Bewerunge in Meynooth (Irland), Georg Bratfisch in Frankfurt a./O., G. S. L. Löhr in Southsea (England), H. P. Jos. Moonen in Venlo (Holland) und F. Schweikert in Karlsruhe. — An Zahlungen für 1890 sind noch zu quittieren von den Herren Rev. Bewerunge, Prof. Gernsheim, Prof. Koller, von Miltitz, H. P. Jos. Moonen, Runge, Musikdir. Schildknecht, Schnuphase, v. Werra, Kgl. Bibl. zu Berlin und Stadtbibl. in Frankfurt a./M.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 14.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 7.

Totenliste des Jahres 1889,

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

(Schluss.)

Moulins, …., Theaterkapellmeister, st. Ende Jan., 74 Jahre alt, zu Nancy. Lessm. 77. Sig. 219. Ménestrel 48.

Needham, Elias Perkham, hervorragender Instrumentenmacher in New-York, st. das. 28. Nov. Lessm. 60.

Orefice, Giuseppe dell', Opern- u. Ballet-Komponist, Orchesterdirigent, st. 4. Jan. zu Neapel. Guide 24. Lessm. 44. Ménestrel 24.

Orlando, Oswald, Chilenischer Komponist, st. 48 Jahre alt in La Plata. Wbl. 459.

Orlamünder, Johann, Musikdirektor in Annaburg, st. 74 Jahre alt zu Berlin, d. 14. Okt. Bock 345.

Ouseley, Sir **Frederik Arthur Gore**, Komponist u. Musikschriftsteller, st. d. 6. April zu Hereford, 64 Jahre alt (geb. 1825 zu London). Im Besitze eines ungeheueren Vermögens sammelte er nicht nur eine kostbare Musikbibliothek, die jetzt in den Besitz der Kgl. Musikschule übergegangen ist, sondern ist auch der Stifter gemeinnütziger Gesellschaften. M. Tim. 283. Ménestrel 128.

Ovejero y Ramos, siehe **Ramos**.

Papst, Martin, Musiker in New-York, st. das. 16. Jan. Lessm. 77. Sig. 219.

Pasquet, Ernest, Kontrabassist a. d. gr. Oper zu Paris, st. das. 7. Jan. Guide 32. Sig. 154.

Patti, Carlotta, ausgezeichnete Koloratursängerin, st. 39 Jahre alt, d. 27. Juni zu Paris. Ménestrel 207. Wbl. 338. Sig. 599.

Peregrinus, siehe **Hupfauf**.

Petrali, Vincenzo Antonio, Organ. u. Redakt. d. Arpa sacra, st. 24. Nov. zu Bergamo, 58 Jahre alt. Ricordi 806. Wbl. 638. Lessm. 552. Sig. 91. Ménestrel 391.

Petzold, Eugen, Musikdir. in Zofingen (Schweiz), st. das. 28. Jan., 75 Jahre alt. Schweiz. Musikztg. 38, Biogr.

Pietinka, F., Oboe-Prof. a. Konserv. zu Brüssel, st. das. Wbl. 447.

Pollack, David, Violinist a. Hoftheat. z. Wien, st. das. 26. Jan., 40 Jahre alt. Sig. 136.

Promberger, Johann, Klavierpädagoge, st. in hohem Alter, d. 29. Dez. in Wien. Wbl. 1890, 36. Sig. 1890, 122. Lessm. 1890, 60.

Puget, Madame **Loïsa** (verehel. **Lemoine**), einst gefeierte Sängerin u. Komponistin, st. im Okt. zu Pau, 77 Jahre alt. Lessm. 453. Sig. 1032.

Quilici, Massimiliano, Kirchen- u. Opernkomponist, Direktor d. Konserv. zu Lucca, st. das. 18. Okt., geb. das. 3. April 1799. Ménestrel 352, Biogr. Ricordi 702. Wbl. 566. Lessm. 465. Sig. 985.

Rachfall, Paul, Direktor d. Sophien-Konserv. zu Berlin, st. das. 37 Jahre alt, d. 14. März. Bock 104.

Radoux, Jaques, Musiklehr. zu Lüttich, st. das. 65 Jahre alt, d. 2. März. Wbl. 150. Sig. 346.

Radoux, Jean-Toussaint, Prof. d. Waldhorns a. Konserv. zu Lüttich, st. das. am 12. Jan., geb. das. 4. Sept. 1825. Guide 24.

Ramos, Ignacio Ovejero y, Komponist u. Organist zu Madrid, st. das. im März, geb. das. 1. Febr. 1828. Wbl. 189. Sig. 346. Ménestrel 80.

Rappé, Jean Baptiste, Violoncellist am Konservator. zu Gent, st. das. 10. Jan., geb. 5. Febr. 1836. Guide 24.

Raspail, G., Orchesterdirigent zu Paris, st. das. 21. März, geb. 18. Jan., 1839 zu Avignon. Lessm. 158. Sig. 474.

Reichel, Christian Friedr., Kantor u. Organist a. d. Johanniskirche zu Dresden, st. das. 29. Dez., geb. 27. Jan. 1833 in Ober-Oderwitz bei Zittau. (Privatnachricht.)

Reichert, F., Militär-Musikdir. in Celle, st. das. 31. Mai. Wbl. 355. Sig. 649.

Rein, Franz, Organist a. d. Hauptkirche zu Eisleben, st. das. 31. Juli, 70 Jahre alt. Wbl. 412. N. Z. f. M. 388.

Rigoni, Gaetano, Dirigent u. Musiklehrer in Vicenza, st. das. 8. März. Sig. 443. Ricordi 185.

Reltzsch, F. A., Musikgelehrter u. Lehrer, st. zu Leipzig d. 4. Febr., geb. 10. Dez. 1805 zu Gruna bei Görlitz. Lessm. 77. Sig. 168.

Roman, Carlo, Musiklehrer, Komp. u. Redakt. d. „Palestra musicale", st. im Nov. zu Venedig, 36 Jahre alt. Lessm. 552. Wbl. 624. Sig. 1115.

Romer, Francis, Gesanglehrer u. Komponist, st. 1. Juli zu London, geb. 5. Aug. 1810 das. Mus. Tim. 485.

Rozwodowska, siehe **Addi.**

Rosso, Luigi del, Gesanglehrer zu Neapel, st. das. Sig. 91.

Rusell, George, Pianist in London, st. 12. Nov. zu Croydon. Wbl. 624.

Saint-Hilaire, August de Queux, Verfasser einer kleinen Schrift über Kammermusik unter den Buchstaben L. M. D. Q. D. S. H. 1870, st. Anfang Dez. zu Paris. Ménestrel 391, Biogr.

Saint-Simon, Gnille de, Theaterkapellmstr., st. im Nov. zu Lüttich.

Saldoni, Baltasaro, Komponist zahlreicher Opern u. eines Musiklexikon, st. Ende des Jahres zu Barcelona. Ménestrel 1890, 24.

Saltus, S., siehe **Jones, Cupid.**

Sarreau, A., Gesanglehrer u. Kapellmstr. in Bordeaux, st. das. im Juli, 70 Jahre alt. Wbl. 355. Sig. 727.

Schlag, Christian Gottlieb, Orgelbaumeister in Schweidnitz, st. 10. März das. Lessm. 135.

Schlögel, Dr. **Xavier**, Notar, Liederkomponist, st. 25. März zu Cinay (Namur), 35 Jahre alt. Lessm. 206. Sig. 443.

Schöckel, Friedr. Julius, Kgl. Sächs. Oberhoftrompeter a. D., st. 28. Jan. zu Dresden, 63 Jahre alt. Lessm. 77.

Schröder, C. M., Inhaber einer grofsen Pianof.-Fabrik in St. Petersburg, st. 17. Mai in Frankf. a. M. Lessm. 250.

Schubring, Dr. **Jul.**, Oberkonsistorialrat in Dessau, Textdichter Mendelssohn'scher Oratorien, st. das. 84 Jahre alt, 15. Dez. Wbl. 1890, 61.

Schumann, Gustav, gesuchter Klavierlehrer u. Komponist in Berlin, st. das. 15. Aug., geb. 15. März 1815 zu Holdenstedt. Bock 282.

Scioletich, Johann, ein ungar. Komponist, st. im Aug. Näheres fehlt.

Seibt, Fräul. **S. Caroline**, Gesanglehrerin zu Frankfurt a. M., st. das. 77 Jahre alt, 5. Juni. Lessm. 250.

Seitz, Justinus Robert, Musikverleger u. ehem. Redakt. d. Musikal. Centralblattes, st. 53 Jahre alt, 26. Sept. zu Leipzig. Wbl. 487.

Selva, Antonio, Sänger u. Gesanglehrer in Padua, st. im Sept. das., 65 Jahre alt. Ménestrel 303, Biogr. Ricordi 596.

Senfft von Pilsach, Dr. **Arnold**, vorzügl. Konzertsänger, st. 7. März zu Marburg, 55 Jahre alt. Bock 95. N. Z. f. M. 152.

Siefert, Heinrich, Geigenbauer in Leipzig, st. das. 59 Jahre alt, 18. Juni. Wbl. 325. Sig. 727.

Skerle, August, Kontrabass-Virtuose u. bedeutender Theoretiker, st. in Graz, geb. 9. Okt. 1812 zu Stecken. Lessm. 222. Wbl. 284. N. Z. f. M. 233, Nekrol.

Sigismund, Ernst W., Klavierpädagoge in Dresden, st. das. 20. Aug., 53 Jahre alt. Wbl. 436.

Smith, Sidney, Salonkomponist, st. in London 3. März, geb. 14. Juli 1839 zu Dorchester. M. Tim. 219.

Sollé, Charles, Kapellmeister, st. im Okt., 73 Jahre alt, in Marseille. Lessm. 465. Sig. 1032. Ménestrel 344, Biogr.

Sprüngli, J. J., Pfarrer, um das Gesangwesen in der Schweiz hochverdient, st. 5. Febr. zu Riesbach, geb. 4. Nov. 1801 in Zürich. Schweiz. Musikztg. 17, Biogr.

Stal, Fanny, schwedische Pianistin, st. 21. März zu Vesteras, 67 Jahre alt. Lessm. 206.

Steiner, Franz, Tenorist u. Regisseur der Hofoper zu Wien, st. das. 25. Mai, 73 Jahre alt. Wbl. 301. Lessm. 230.

Steins, Fritz, Pfleger d. deutsch. Gesanges in Amerika, st. in Brocklyn im Febr. Lessm. 87. Sig. 283.

Steinway, Karl Friedr. Theod., Teilhab. d. Firma St. & Sons, st. 26. März in Braunschw., geb. 1825 in Seesen. Wbl. 189. Lessm. 157. Sig. 407.

Stöcklin, Konrad, Benediktiner-Mönch in St. Einsiedeln in d. Schweiz, Musiklehrer u. Komponist geistl. u. weltl. Gesänge, st. das. im Febr., 76 Jahre alt. Ménestrel 144. Wbl. 262. Lessm 110.

Stoer, Karl, Komp., Violin. u. Hofmusikdir. in Weimar, st. 17. Jan. das., geb. 29. Juni 1814 zu Stolberg. Lessm. 71, Nekrol. Ménestrel 64.

Stolber, Ernst, Liederkomp., Chormeister u. Organ., st. 25. Juni zu Tarnis in Niederösterreich, geb. 1833 zu Hüttendorf in Niederöstr. Deutsche Kunst- u. Musik-Ztg. 159, Nekrol.

Stolz, Eduard, Kapellmstr. am Deutsch. Landestheat. zu Prag, st. das. 7. Juni, geb. 1817 in Salzburg. M. Rsch. 191. Wbl. 313.

Sulze, Bernhard, Stadtorgan. in Weimar, st. das. 5. Okt., geb. zu Wiegendorf 1829. Wbl. 522. Lessm. 465.

Tamberlik, Enrico, berühmt. Tenorist, st. 15. März zu Paris, geb. zu Rom 16. März 1820. Ménestrel 88. Lessm. 135. Bock 104. Wbl. 161.

Tamplin, Augustus Lechmere, ausgezeichn. Pianist, st. 8. Mai zu Fulham, 52 Jahre alt. M. Tim. 348.

Terziani, Eugenio, Theaterkapellmstr., Kompositionsprof. u. Komponist, st. 30. Juni zu Rom, 64 Jahre alt. Ménestrel 240. Wbl. 355. Sig. 727.

Thayer, Dr. Eugen, Organ. in Burlington (Amerika) u. Mitarbeiter an the American musician, st. 27. Juni. Wbl. 368. Sig. 727.

Thiele, Theodor, pension. Kammermusiker in Dresden, st. das. 30. Okt.

Tobisch, Karl, Musikkritiker, st. in Prag, 61 Jahre alt. Lessm. 552.

Triacca, Karl Josef, Begründer d. grofs. Männergesangvereins „Arion" in New-York, st. das. 12. Mai, geb. 1825 zu Mayen bei Trier. Lessm. 241.

Turini, Giovanni, Komponist geistl. Musik, st. im Nov., 84 Jahre alt, in Turin. Lessm. 552. Wbl. 638. Sig. 91. Ménestrel 391.

Valensin, Giorgio, Opernkomponist, st. Ende des Jahres zu Florenz. Ménestrel 1890, 16.

Vaslin, ..., ehemal. Solo-Violoncellist der Pariser gr. Op., Prof. am Konserv., st. 96 Jahre alt, d. 5. Juli in Saint-Julien-sur-Sarthe. Ménestrel 247. Wbl. 398. Sig. 649.

Venosta, Felice, Musikkritiker in Mailand, st. das. 61 Jahre alt. Ricordi 313, Biogr.

Vera, Edoardo, Lieder- u. Opernkomponist, st. Ende März in Rom, geb. das. im Febr. 1821. Ménestrel 112. Ricordi 250. Lessm. 185. Wbl. 214, Sig. 565.

Vicarino, Eduard, Komponist u. Dirigent zu New-York, st. das. 2. März, geb. 1844 zu Freiburg (Schweiz). Sig. 490.

Vidal, Andrés, ältest. span. Musikverleger, Herausgeber der „España musical", st. im März in Madrid, 82 Jahre alt, geb. 19. Juni 1807 zu Barcelona. Lessm. 145.

Voigt, Theod., Violoncellist in Leipzig, st. das. 25. Juni. Lessm. 329.

Wagner, Friedrich, Kgl. Sächs. Kapellmeister, Trompeten-Virtuose, st. 8. Okt. in Kipsdorf bei Schmiedeberg, geb. 20. Sept. 1829 zu Neuwernsdorf im Erzgeb. Bock 347.

Wagner, Ch. Emil, Pianist, Schüler Liszt's, st. im Haag, 8. Aug. Wbl. 472. Lessm. 406. Sig. 838. Ménestrel 303.

Walbrül, Johann, Grofsherzogl. Sächs. Konzertmeister, Schüler Spohr's, st. in Weimar 10. Aug., geb. 11. Jan. 1813 in Poppelsdorf bei Bonn. N. Z. f. M. 405, Nekrol.

Watson, William Michael, Gesangskomp., Pianist u. Lehrer, st. 3. Sept. zu East Dulwich, geb. 31. Juli 1840 zu Newcastle-on-Tyne. M. Tim. 666.

Wesembeck, siehe **Burbure**.

Wiesel, Michael, Organist, Pianist, Komponist u. Dirigent, st. 76 Jahre alt in Cumberland. Wbl. 447.

Xhruet, Jules, Klarinettist, st. 21. März in Montreal (Canada), 33 Jahre alt. Wbl. 226. Sig. 522.

Young, J. W., Musiklehrer u. Chormeister, st. 50 Jahre alt in Wake field, 8. Sept. M. Tim. 603.

Zerbini, John Baptiste, Violinist, st. 27. Dez., 71 Jahre alt. M. Tim. 1890, 91. Wbl. 1890, 49.

Zöller, Carli, Kapellmstr. d. 7. engl. Leibgardereg. u. Komponist, st. 13. Juli zu London, geb. 28. März 1840 zu Berlin, ging 1873 nach England u. war ein fleifsiger Büchersammler, doch als schlechter Zahler bei den deutschen Antiquaren gefürchtet. M. Tim. 485. Ménestrel 247.

Girolamo Fantini, ein Virtuos des siebzehnten Jahrhunderts und seine Trompeten-Schule.

Von **Hermann Eichborn.**

Wir sind heutzutage noch herzlich schlecht über die näheren Beziehungen und Verhältnisse der einzelnen Orchester-Instrumente in älterer Zeit unterrichtet und sind selbst über Herkunft und Geschichte der doch immerhin noch am meisten erforschten Streich-Instrumente in vielen Stücken im Dunklen. Aus älteren Zeiten ist uns über die ehemals gangbaren Tonwerkzeuge, die seitdem ganz verschollen sind oder sich in moderne Formen umgewandelt haben, meist nur Dürftiges und teilweise Zweideutiges überliefert, sodass wir uns von ihrem Klange, ihrer Behandlung und Verwendung keine klare Vorstellung machen können. Aus diesen Gründen muss es der Musikforschung ungemein erwünscht sein, wenn sie ältere Schulwerke über einzelne Instrumente ermittelt und Gelegenheit bekommt, aus denselben Aufschlüsse über die Instrumentalmusik früherer Perioden zu gewinnen. Solche Werke sind nur in geringer Zahl vorhanden, äufserst selten geworden und im Handel überaus teuer. Die Schulen des Venetianers *Ganassi* haben in dieser Zeitschrift früher Erwähnung und Besprechung gefunden. Wie jene auch von den Flöten handeln, so von einem andren Blasinstrument die um ein Jahrhundert später gedruckte Schule des Virtuosen *Fantini* für sein Instrument, die *Trompete*. Hätte Fantini seine Aufzeichnungen unterlassen, so würde er als Musiker uns heutzutage sehr wenig interessieren. Zwar galt er in seiner Zeit für den

ersten Trompeter Italiens und wurde von seinen Landsleuten in überschwenglicher Weise gefeiert. Wir wissen aber, dass es im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert in Italien Mode war, mit allem Virtuosentum, sei es in Gesang, sei es auf Instrumenten, zu prunken, dass die Lobeserhebungen immer in Abhängigkeit vom Zeitgeschmacke waren, sodass sich musikgeschichtlich wenig sichere Schlüsse daraus ziehen lassen, und dass es schliefslich mit solchen Wertschätzungen äufserer glänzender Effekte auch in unseren Tagen nicht viel anders bestellt ist. Es soll daher das Leben Fantini's auch nur soweit, als es für Beurteilung seines Werkes dienlich ist, zum Gegenstande der Erörterung gemacht werden, wobei sich Gelegenheit zur Berichtigung einiger in unsere Quellen eingedrungener Irrtümer bieten wird.

Wir wissen über Fantini's äufsere Lebensumstände nichts aufser dem, was uns seine Schule angiebt. Hiernach ist er aus Spoleti gebürtig, war Trombetta maggiore im Dienste des Grofsherzogs Ferdinand II. von Toscana, eine Stellung, die später mit einigen Worten erörtert werden soll, und hat eine umfangreiche Sammlung von Stücken für Trompete, teils ohne Begleitung, teils mit Basso continuo, veröffentlicht, die im Jahre 1638 in „Francofort“ bei Daniel Vuastch erschienen ist. Letzterer Umstand hat zu der in mehreren Lexicis ausgesprochenen Annahme Veranlassung gegeben, dass Fantini „Kunstreisen“ in Deutschland unternommen haben müsse. Daraus, dass sein Opus in Frankfurt erschienen ist, einen solchen Schluss zu ziehen, ist mindestens voreilig. Von Kunstreisen wird wohl in Deutschland zur Zeit des dreifsigjährigen Krieges kaum die Rede gewesen sein. Denkbar ist freilich, dass der Vertreter eines martialischen Instruments während der Winterquartiere an Hauptquartieren und fürstlichen Feldlagern hohen Herren die Zeit mit seiner Kunstfertigkeit vertrieben habe. Vielleicht ist er auch im Gefolge seines Fürsten an deutsche Höfe gekommen, worüber eine genaue diplomatische Darstellung jener Zeit allenfalls Aufschluss geben könnte. Wann Fantini geboren ist, lässt sich genau nicht feststellen. Zwar enthält das Werk ein Bildnis von ihm „im 37. Lebensjahre“; da es aber ungewiss ist, ob er gerade im Jahre 1638, wo das Werk erschien, in diesem Alter stand, so bleibt sein Lebensjahr im Zweifel. Das Bildnis zeigt einen sehr hübschen Kopf mit vollem, üppigen Lockenhaar, grader, kräftiger Nase, grofsen, ausdrucksvollen Augen, gehoben durch Schnurrbart und Kinnbärtchen. Die auffallend stark entwickelte Backen-Musculatur verrät die Veranlagung für sein Instrument. Ein einfacher breiter Hemd-

kragen unten am Rocke lässt den Hals völlig frei und unbedeckt, ein Bandelier über der Brust trägt die auf dem Bilde nicht sichtbare Trompete. Aufserdem schmückt die Brust ein Schild mit der Inschrift Ferdinandus Secundus Imperator. Ob es sich hier um einen Orden oder ehrende Auszeichnung durch den Kaiser handelt, oder dieses Schild die Bedeutung der Zugehörigkeit zu der Kameradschaft der deutschen Feldtrompeter und Heerpauker hat, deren Satzungen von Ferdinand II. 1623 durch Privileg bestätigt wurden, welches der Kaiser 1630 wiederholt konfirmierte und erläuterte, ist ungewiss.*) Über Fantini's Todesjahr ist uns nichts bekannt. In dem Tonkünstler-Lexikon von E. L. Gerber ist eine am Ende des siebzehnten Jahrhunderts blühende Opernsängerin Namens Caterina Fantini namhaft gemacht, die möglicherweise in verwandtschaftlichen Beziehungen zu dem Trompeter stehen kann. Soviel oder sowenig lässt sich über die äufseren Verhältnisse des Virtuosen ermitteln. Destomehr Rühmens ist von seiner Kunstfertigkeit überliefert. In welchem Grade er gefeiert war, davon zeugen nicht nur die dichterischen Verherrlichungen, deren einige in seinem Werke abgedruckt sind, sondern auch die überlieferten fabelhaften Nachrichten, deren Übertreibungen wir nachzuweisen im stande sind. Immer bilden sich dergleichen Mythen um Personen, die ihrerzeit grofses Aufsehen erregten und in aller Leute Mund waren. In ersterer Hinsicht erlaube ich mir die beiden Gedichte aus dem Werke von Fantini, etwas frei im Versmafs übertragen nebst den schönen Originalen hier mitzuteilen, deren nicht geringer poetischer Wert am besten beweist, welche Rolle ein Mann als Künstler gespielt haben muss, der so geschickte Federn zur Lobpreisung seines Talents in Bewegung brachte.

Madrigale del Sign. Alessandro Adimari.
In lode dell' Autore.

Fortunata Flora,
Figlia di Roma antica,

*) Nach Johannes Limnaens T. V. Juris Publici Imperii. Argentorati 1660 bestätigt Kaiser Ferdinand II. d. d. Regensburg 27. Februar 1623 „die 13 Puncten, welcher sich die Feldtrompeter wegen der Lehrjungen verglichen.“ Über diese Punkte, sowie überhaupt über die rechtliche Stellung der gelernten Trompeter und Pauker im Deutschen Reiche findet sich der reichhaltigste Stoff zusammengetragen in der juristischen Inaugural-Dissertation „De Buccinatoribus eorumque jure“. Vom Recht der Trompeter. Von Christianus Bantzland aus Torgau, Jena 1711. Vgl. ferner Joh. Friedr. Scheid Dissert. de jure in musicos singulari German. Dienste und Obrigkeit der Spielleut. Jenae 1738. Siehe auch M. f. M. 22, 65.

E delle sue venture Emula amica,
Tù nel tuo Rege un nuovo Enea godi hora,
Che più d'un Palinuro hà nel Tirreno;
Ti mancava un Miseno,
E Girolamo è qui, sonante ogni ora
Con si mirabil' arte,
Che può col fiero canto accender' Marte.
E toglie (per formar si vaghi accenti)
Alla Fama la Tromba, all' Aria i Venti.

O glückliches Florenz, berühmt in allen Landen,
Es war das alte Rom, das dir verlieh das Leben,
Nacheifernd willst du seine Herrlichkeit erstreben,
In deinem König ist Aeneas neu erstanden,
Der manchem Palinur gebietet auf dem Meere,
Ihm fehlte nur Misen bisher zu seiner Ehre,
Doch Girolamo macht den Vorwurf gleich zu schanden,
Der mit so hoher Kunst zu walten weifs sein Amt,
Dass er durch stolzen Sang den Kriegsgott selbst entflammt
Und, da zu rühmen ihn ich sonst nicht Worte finde,
Der Fama raubt das Rohr und raubt der Luft die Winde.

Aufserdem das folgende Sonett,

D'Autore incerto al medesimo.

Questo che al suon di bellico strumento
Al suo voler fè vacillar cimieri,
Et haste fracassar, fremer destrieri,
Più feroci del fulmine e del vento:
Hor ecco come in Musico concento
Fà raddolcendo gl'impeti più fieri,
Languir di gioia e Dame e Cavalieri,
Volto in amore il Martial talento.
Meravigliosa insieme arte e natura,
Tanta virtude in un sol petto serra,
Che del prisco Misen la fama oscura.
Monarca della tromba hoggi egli è'n terra,
Ch'hà dei cor la vittoria ogn'hor sicura,
Arbitro della pace e della guerra.

Er, der im Spiel der Kriegstrompete hoch erfahren,
Durch sie, wenn's ihm beliebt, Helmbüsche schwanken machte,
Zum Splittern Speere auch, zum Knirschen Zelter brachte,
Die wilder, als der Blitz und als die Winde waren:

Schau', wie derselbe Mann beim Spiel der Instrumente
Der Leidenschaften Stolz bekämpft, und Herrn und Damen
Vor Freude beben lässt, die dort zusammenkamen,
Wenn er vom Kriege lenkt zur Liebe die Talente.
Bewundernswert an ihm ist Kunst und ist Natur,
So grofse Tüchtigkeit in eine Brust gedrängt,
Dass er verdunkelt ganz Misen's, des alten, Spur,
Der Tromba Fürst steht er auf Erden unbeschränkt,
Ihm blüht der Herzen Sieg, erschallt sein Blasen nur,
Ob Krieg, ob Frieden sei, es wird von ihm verhängt.

Was die fabelhaften Nachrichten über Fantini's Spiel anbetrifft, so beschränke ich mich auf die eine, die ihren Ausgang aus einer Stelle bei F. M. Mersenne. Harmonicorum libri XII, lib. II de instrumentis harmonicis, propos. 18, 19, 20, wo er die Trompete abhandelt, genommen hat. Mersenne, dem offenbar die physikalische Unwandelbarkeit der harmonischen Obertöne dunkel ist, sagt: „suspicor, eruditissimos Tubicines spiritum ita moderari posse, ut singulos tonos a tertia vel a quinta nota versus acutum efficiant, hoc est, per gradus ascendant: quae suspicio literis domini Bourdelotii medici doctissimi ad me Roma missis vehementer augetur, quibus asserit, se ab Hieronymo Fantino, totius Italiae excellentissimo Tubicine audivisse quod tonos omnes sua tuba caneret eosque sonis organi Cardinalis Burguesii junxisse, quo Hieronymus Frescobaldi, Ducis Hetruriae et Ecclesiae Romanae D. Petri Organista concinne Iudebat: quamquam Tubicines Ducis Creqnisii, qui tunc extraordinaria pro rege nostro Christianissimo Ludovico XIII. legatione fungebatur, asseruerint, tonos praedicti tubicinis spurios, confusos et penitus inordinatos fuisse.“ „Ich vermute, dass die erfahrensten Trompeter den Atem so in der Gewalt haben, dass sie die einzelnen Töne von der dritten oder von der fünften Note an ($\bar{e}$, $\bar{g}$) nach der Höhe zu herausbringen, nämlich stufenweis aufsteigen: eine Vermutung, welche durch einen von dem hochgelehrten Arzte Bourdelot von Rom an mich gerichteten Brief stark vermehrt wird, worin er versichert, er habe von Girolamo Fantini, dem vorzüglichsten Trompeter von ganz Italien gehört, wie er alle Töne auf seiner Trompete blies und dieselben mit dem Klange der Orgel des Cardinals Borghese in Übereinstimmung brachte, auf welcher Hieronymus Frescobaldi, Organist des Herzogs von Etrurien und der St. Peters-Kirche, lieblich spielte: obwohl die Trompeter des Herzogs von Crequi, der damals eine aufserordentliche Gesandtschaft für unsren allerchristlichsten König Ludwig XIII. ausrichtete, vermeinten, die Töne des vorerwähnten

Trompeters seien unecht, verworren und gänzlich regellos gewesen." Mersenne schliefst mit den Worten: „Ut ut sit, sive possint ille gradus fieri, sive repugnent, dignum est consideratione, cur non ita fiant obviam, ac intervalla praedicta, ut quis tandem illius phaenomeni veras rationes assequatur." „Wie dem auch sei, ob jene Tonstufen zu stande kommen können, ob sie widerstreben, es ist der Beachtung würdig, warum sie nicht so ansprechen, wie die zuvor genannten Intervalle, auf dass endlich jemand die wahren Gründe jener Erscheinung ermittle." Obwohl die fortschreitende Akustik dieses Rätsel längst gelöst hat, ist doch das Märchen von der chromatischen Skala des Fantini, also weit hinausgehend über die angeführte, von chromatischen Intervallen nichts berichtende Stelle, in die Musikgeschichte gedrungen. Fétis (Biographie univers. des musiciens, Ausg. von 1862) ist davon so praeoccupiert, dass er die Mersenne'sche Stelle zu gunsten der Tradition in folgender, den Wortsinn gradezu verdrehender Weise wiedergiebt: „tandisque les trompettes attachés au duc de Créqui, ambassadeur de Louis III. à Rome, voulant l'imiter, ne faisaient entendre que des sons rauques et confus." Eine eingehende Erklärung der von Fantini versuchten ungewöhnlichen Intervalle möge hier Platz finden. In der älteren Zeit, wo sich die Tonkunst noch im Besitze recht armseliger Ausdrucksmittel befand, verfiel man auf allerhand künstlichen Ersatz sowohl bei Singstimmen, wie bei Instrumenten. So wie sich, um die fehlenden Frauenstimmen in der damals überwiegenden geistlichen Musik zu ersetzen, neben und vor dem Castratentum die künstliche Heraufziehung der Männerstimmen in die Alt- und Sopranlage durch Ausbildung des Falsett einbürgerte, hatte sich auch, um den mangelhaften Umfang und die Tonarmut, namentlich bei Blasinstrumenten, zu ergänzen, ein Instrumental-Falsett eingebürgert, von dem z. B. bei Praetorius mehrfach die Rede ist. Obwohl zwischen der Kopfstimme und der Art und Weise, wie gewisse auf einem Instrument eigentlich nicht vorhandene Töne hervorgebracht wurden, gar keine Analogie besteht, so wendete man gleichwohl den analogen Ausdruck an, wobei übrigens noch auf einen Unterschied hinzuweisen ist. Denn wenn Praetorius (Syntagma musicum lib. II. Cap. 1. Wie die Wörter Instrument und Instrumentist, Accort, Sorten, Falsett-Stimmen in Pfeifen und anderen Instrumenten zu verstehen sein.) definiert: „Falsett-Stimme in einer Pfeifen und andren Instrumenten wird genennet, was über eines jeden blasenden Instruments natürlicher Höhe oder Tiefe von eim guten Meister zuwege bracht und heraus gezwungen werden kann," so passt dies nicht eigentlich

auf den Ausdruck Falset, insofern als die Höhe wenigstens bei keinem Blasinstrument derart begrenzt ist, dass man über ein bestimmtes Intervall hinaus hervorgebrachte Töne als unnatürlich, als Falsett (in der Ableitung von falsus, gefälscht, betrüglich) bezeichnen könnte. Über die erreichbare Höhe und auch Tiefe entscheidet gewöhnlich die individuelle Beanlagung des Instrumentisten; die Alten aber mussten auf ihren so überaus mangelhaften Tonwerkzeugen häufig allerhand Künsteleien des Ansatzes, des Fingersatzes u. s. w. anwenden, um die vorgeschriebenen Intervalle hervorzubringen. Und diese letztere Manier ist wohl das eigentliche alte Instrumental-Falset. Um dieses durch einige Beispiele zu erläutern, so war es eine Anwendung des Falset, wenn man auf Pfeifen teils durch Treiben und Sinkenlassen des Tons, teils durch mannigfaltig kombinierte Griffe, durch nur halbes Zudecken eines Grifflochs, oder auch durch eigentümliche Mundstellung, durch absonderliche Luftführung die natürliche Tonarmut des Instruments zu ergänzen suchte. Auf der Querflöte musste z. B. noch im vorigen Jahrhundert, bevor dieselbe durch das heute geltende System von Klappen verbessert war, von solchen Kunstmitteln stark Gebrauch gemacht werden. Auf dem einfachen Waldhorn kann man die Oktave des eigentlichen, ganz unpraktikablen Grundtons um eine verminderte Quint durch alle Halb- und Ganztöne herabziehen, wobei allerdings nur ein schwacher, gedämpfter und ganz unzureichender Ton gewonnen wird, der aber ehemals genügte, sodass dergleichen Falset-Intervalle z. B. von Beethoven (Horn-Sonate, Op. 17, G, Fis, G, klingt C, H, C, Sextett für Streichquartett und 2 Hörner, Op. 82, chromat. Herabgehen vom erwähnten C bis zum G, im Klange Es bis B) vielfach angewendet werden. Die Skala eines ehemals in jeder Militärmusik vertretenen Bass-Instruments, des mit den Zinken nahe verwandten Serpent, beruhte beinahe vollständig auf künstlicher Herstellung durch den Ansatz des Bläsers, der mit einem guten Gehör begabt sein musste, unter dieser Voraussetzung jedoch durch Treiben und Sinkenlassen eine ganz reine chromatische Tonleiter erzeugen konnte, welche dem Instrumente bei seiner höchst mangelhaften Bauart, der allen Gesetzen der Akustik zuwiderlaufenden Lage der Grifflöcher eigentlich gar nicht eigen war. Bei dem gewöhnlichen Chor-Zinken, dem man doch ehedem alle möglichen Intervalle, Passagen, Triller u. s. w. zumutete, muss ebenfalls die künstliche Behandlung das beste thun, um eine reine vollständige Skala zu geben, und auch auf diesem Tonwerkzeuge kann man, obwohl der Umfang in der Tiefe mit a abschliefst, durch Herunterziehen dieses Tons noch einige

Tonstufen erlangen. Grade auf der Trompete aber ist aus akustischen Gründen, deren Erörterung uns hier zu weit führen würde, mittels falsetistischer Behandlung nichts zu erreichen; der Ton lässt sich zwar stark treiben und ungefähr um einen Viertelston senken, aber ohne dass man auf diese Weise neue, auf dem Instrumente sonst nicht vorhandene Stufen erlangen kann. So erreicht man beispielsweise durch Sinkenlassen des von Natur zu tiefen $\bar{b}$ die Tonstufe $\bar{a}$ nicht in brauchbarer Weise, ja man kann auf diesem Wege nicht einmal einem Haupt-Übelstande der einfachen Trompete, dem als $\overline{\overline{\text{fis}}}$ zu tiefen, als $\bar{f}$ zu hohen, unreinen 11. Oberton abhelfen, welcher immer auch einem weniger anspruchsvollen Gehör, wenn er nicht ganz vorübergehend auftritt, unerträglich erscheint, so dass man sich billig über die Anspruchslosigkeit unserer Voreltern wundern muss, die sich an dergleichen, in der früheren Musik so häufigen Kanten und Ecken nicht stießen. Der Versuch, auf der Trompete in der dritten Oktave vom Grundtone die Lücken zwischen den Naturtönen $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{c}}$ durch Falset ergänzen zu wollen, ist eine akustische Ungeheuerlichkeit. Durch Herabschleifen um einen Halbton erzeugte Stufen klingen bei der Schärfe und Helle, welche den Tönen dieses Instruments eigen ist, um so abscheulicher. Denkbar wäre es, dass Fantini sich zur Herstellung seiner fabelhaften Skala in der dritten Oktave des Stopfens bedient habe, jenes später beim Waldhorn so wunderbar ausgebildeten Hilfsmittels, dessen dem Gedackt bei Orgelpfeifen analoge Wirkung auf mehr oder minder stark ausgeführter unvollständiger Deckung des Rohrs im Schallbecher mit der einen Hand beruht. In diesem Falle aber hätte er sich einer kurzen Trompete bedienen müssen, weil die Länge der sonst üblichen Instrumente in Es, D, C u. s. w. die Erreichung des Schallbechers mit der Hand ausschließt. Kurze, d. h. durch Zusammenlegen und mehreres Winden des Rohrs kurz geformte Trompeten waren schon im siebzehnten Jahrhundert gebräuchlich und zwar hauptsächlich in Italien. Sie führten den Namen Inventions- oder italienische Trompeten und wurden im achtzehnten Jahrhundert auch in Deutschland bei der Infanterie-Musik verwendet. Schon Praetorius ist mit dieser Bauart des Instruments vertraut, denn er sagt:

„Etliche lassen die Trummeten, gleich einem Posthorn, oder wie eine Schlange zusammengewunden, fertigen, die aber an Resonanz den vorigen nicht gleich sein.“ (Syntagma mus. T. II. Cap. VI.) Unter seinen Abbildungen befindet sich eine derartig konstruierte Trompete. Mit Hilfe des Stopfens lässt sich allerdings in der dritten Oktave vom Grundton zur Not eine chromatische Skala hervorbringen, wenn auch

die gestopften Töne in grellem Gegensatze zu den offenen stehen. Mir erscheint es daher nicht ausgeschlossen, dass Fantini seine Skala auf diese Weise herstellte, wenn auch nirgendwo aus seinem Jahrhundert von der Anwendung des Stopfens bei der Trompete die Rede ist. Endlich wäre noch eine Möglichkeit in Betracht zu ziehen, nämlich, dass er eine tromba da tirarsi angewendet haben könnte. Aus dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts ist das Vorhandensein dieses nicht uninteressanten Tonwerkzeuges, von dem sich kein Exemplar bis auf unsere Tage erhalten zu haben scheint, nachgewiesen. In dem satyrisch-polemischen Musikanten-Roman „Der musikalische Quacksalber" (Dresden 1700 erschienen und Johann Kuhnau zugeschrieben) renommiert der Quacksalber Caraffa (S. 82) vor den Stadtpfeifern: „Ja, ich habe mich auch sogar auf Pfeifen exerciret und habe ich in Italien bei mancher opera auf der Trompete mit den vortrefflichsten Castraten, Sopranisten und Altisten concertiret, dass mancher hätte schwören sollen, meine Trompete und die Discante und Alte wären einerlei, so gut und hurtig wusste ich alles zu exprimieren. — Die in der Compagnie sahen einander an, denn sie wussten, dass es nicht angehen könne, absonderlich, wenn er von Altisten redete, deren Stimme er mit der Trompete wollte imitiret haben, da doch solches Instrument in dem Ambitu dieser Stimme gar arm ist, und wo es nicht nach jetziger Invention eingerichtet ist, dass sie sich nach Art der Trombonen ziehen lässet, die wenigsten Tonos hat, es sei denn, dass der Altist nichts anderes, als den Marche gesungen hätte." Johann Ernst Altenburg berichtet in seinem 1795 in Halle (bei Jos. Christ. Hendel) erschieneuen „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst," einer überaus interessanten, höchst fleifsig und gründlich abgefassten Monographie, wie wir sie für alle Orchester-Instrumente aus älterer Zeit brauchen könnten, über die in Frage stehende tromba da tirarsi, oder Zug-Trompete, dass gewöhnlich die Türmer und Kunstpfeifer dieses Instrument zum Abblasen geistlicher Lieder gebrauchen und dass dasselbe einer Alt-Posaune ähnlich sei. Es ist allerdings sehr fraglich, ob dieses Tonwerkzeug schon zur Zeit des Fantini bekannt gewesen sei, mit seiner Hilfe konnte eine chromatische Skala in voller Reinheit gegeben werden, was freilich mit den Bemängelungen der Fantini'schen Skala durch die französischen Trompeter in Widerspruch stehen würde. Ich habe nun alle Möglichkeiten, wie Fantini das Kunststück einer vollständigen Tonleiter in der dritten Oktave seines tonarmen Instruments produciert haben könnte, erörtert, ohne mich bestimmt für die

eine oder andere entscheiden zu können. Nur das eine ist bestimmt, dass mit dem bloſsen Ansatze etwas derartiges nicht geleistet werden kann. Der erwähnte Altenburg, ein Sachkenner ersten Ranges, hält die Sache für so ausgeschlossen, dass er nicht ein Wort darüber verliert, obwohl er die möglichen Intervalle sehr genau abhandelt. Nicht einmal in der vierten Oktave hält er eine Chromatik für möglich, indem er sich dahin ausspricht (a. a. O. p. 71): „Wenn aber einige es wagen, in der zweigestrichenen Clarin-Oktave andre Semitonia, als besagtes fis und ais zu suchen, so heiſst das eine Kunst übertreiben, und fällt daher, sonderlich bei langen Noten, in's Lächerliche und Abgeschmackte. Diese Oktave gebraucht man meistens diatonisch, wiewohl man auch in Ansehung fis und ais chromatisch blasen kann.“

Bevor ich mich nun zu dem zu besprechenden Werke wende, ist es zweckmäſsig, über die Stellung, welche sein Verfasser einnahm, einiges voranzuschicken. Von alters her ist ein zweifacher Gebrauch der Trompete zu unterscheiden, ein ritterlich-militärischer und ein profan-bürgerlicher. Da das Heerwesen des Mittelalters auf dem Lehnsverbande ruhte, so standen alle Glieder des Heeres unter einander in vasallitischen Verhältnissen. Auch das Verhältnis der Trompeter, deren wichtige Verrichtungen im Kriege sie von jeher mit einer gewissen Würde umgaben, zu den Herren, in deren Sold und Diensten sie standen, war das von Lehnsträgern geringer Art. Bei der Auflösung des Lehnswesens und dem Übergang in den modernen Staat blieben die Vorrechte und die eigentümliche Sonderstellung, welche sich für diese militärische Klasse gebildet hatten, bestehen und wurden seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zu einer kaiserlich sanktionierten öffentlichrechtlichen dauernden Institution im Deutschen Reiche. Neben dem kriegerischen Gebrauche des Instruments hatten aber diese privilegierten Trompeter im Laufe der Zeit die Verwendung desselben zur Kunstmusik in hohem Grade ausgebildet, sodass bei der Bildung einer selbständigen Instrumentalmusik seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts die Trompeten sogleich als sehr willkommene und nutzbare Glieder im Chore der Instrumente verwendet werden konnten. Andrerseits befand sich von jeher dasselbe Instrument in den Händen von Spielleuten, Gauklern, Türmern und ward von diesen wahrscheinlich ebenso gut behandelt, als von den ritterlichen Trompetern. Gleichwohl standen diese profanen Trompeter in solchem Grade unter dem alten Banne der Unehrlichkeit, welcher Jahrhundertelang den Spielleuten anhaftete, dass noch die Reichs-Polizei-Ordnung von 1548 erklären musste: „Wir setzen, ordnen und wollen, dass die

Leineweber, Barbiere, Schäfer, Müller, Zöllner, Pfeifer, Trommeter, Bader und die deren Eltern, davon sie geboren sind, und ihre Kinder, so sie sich ehrlich und wohl gehalten haben, hinfüro in Zünften, Gaffeln, Ampten und Gilden keineswegs ausgeschlossen, sondern wie andre redliche Handwerker aufgenommen und dazu gezogen werden sollen." Schon im fünfzehnten Jahrhundert hatte die wachsende Macht der Städte Veranlassung gegeben, dass Kaiser Sigismund den Reichsstädten das Privileg verlieh, gleich dem Adel Trompeter in ihre Dienste zu nehmen,*) wogegen dieser heftig reagierte, wie nachfolgendes polemisches Gedicht zeigt (abgedr. in Joh. Janssen: Geschichte des deutschen Volkes, B. I. S. 231), darin es heifst:

König Sigmund was der Sinn beraubt,
do er trummet und pfeifen erlaubt
den steten so gemaine;
das hat in pracht (gebracht) gross übermut,
es ghört nach rechter gwonheit gut
den Fürsten zu allaine.

Endlos ist der nach Erteilung kaiserlicher Privilegien an die zu einer „Kameradschaft" geeinigten „gelernten" Trompeter entbrannte Kampf mit den gewöhnlichen Musikanten, Türmern u. s. w. über deren Befugnisse, Grenzen und Umfang des Rechts auf Gebrauch der Trompete. Die publicistischen Schriftsteller des 17. Jh. (Limnaeus, Faber, Pufendorf u. a.) enthalten darüber umfassendes Material. Als eine Spezial-Klasse der privilegierten Trompeter hatten sich die Hoftrompeter, die bei den veränderten Verhältnissen weniger dem Kriegs-, als dem Hof-Dienst obzuliegen hatten, herausgebildet. Ihre Verrichtungen waren sehr verschiedener Art, denn sie hatten nicht nur allerhand kleine Dienste, Botengänge, Kurier-Reisen zu besorgen, mussten nicht blofs bei Hofe bei allen Gelegenheiten mit ihrer Trompeterkunst aufwarten, sondern waren auch später, als an den meisten Höfen vollständige Kapellen eingerichtet wurden, soweit sie musikalisch vorgebildet waren, in diesen mitzuwirken verpflichtet.**) Bei vielen älteren Hofkapellen

*) Das Privileg, Trompeter zu halten, erteilte der Kaiser zuerst nur der Stadt Augsburg 1426, während die anderen Reichsstädte nur Türmer haben durften. Später erhielten die Vergünstigung viele Reichsstädte. Sprenger Delineatio Status Imperii. p. 441. Stadt-Trompeter gab es im vorigen Jahrhundert in Nürnberg, Frankfurt a. M., Hamburg, Lübeck u. a. St., die zugleich Kapellmitglieder waren und eine Besoldung von ungefähr 300 Thaler hatten. Altenburg, a. a. O., p. 29.

**) Nach der oben citierten Monographie von Altenburg sind die Verrichtungen der Hoftrompeter folgende: Gesandte zur Audienz einholen, zur Tafel einladen, auf Reisen die Quartiere bestellen, bei der Tafel die Aufsicht über die Diener führen,

findet man die Einrichtung, dass die Trompeter und Pauker eine Organisation aufserhalb des Bestandes der Kapelle haben. (Bekannt sind diese Verhältnisse für Frankreich, vgl. auch die Excerpte aus dem l'estat de la France 1661 von Wasielewski in dies. Zeitschr. Jhg. 1889, S. 125. Unter demselben Namen findet sich die Einrichtung am Turiner Hofe als Scuderia (in Frankreich écurie), vgl. Giulio Roberti: La capella regia di Torino 1515—1870. Turin 1880. S. 26. Desgleichen in Dresden, wo erst 1816 die Trompeten in der Kapelle durch Kammermusiker besetzt wurden. (Siehe M. Fürstenau: Beiträge zur Geschichte der Kgl. sächs. musikal. Kapelle. Dresden 1849.) Was nun unseren Fantini anbetrifft, so dürfte nach dem Mitgeteilten seine Stellung am medicaeischen Hofe ziemlich klar sein, und wenn er sich als trombetta maggiore bezeichnet, so dürfte dies ungefähr mit Ober-Hoftrompeter zu übersetzen sein, da man ihm bei seinem Rufe wohl eine bevorzugte Position unter seinen Kollegen vindicieren darf. Dass Fantini nicht blofs bei Hofe, sondern auch in Kriegsdiensten seine Kunst geübt hat, scheint mir aus dem sogleich anzuführenden Titel seiner Schrift hervorzugehen, sowie aus der genauen Aufführung aller damals bei der Reiterei gebräuchlichen Signale, in Deutschland ehemals „Feldstücke" genannt.

Nach allen diesen Ausführungen, die vielleicht zu lang geraten sind, mir aber geeignet schienen, zum besseren Verständnisse einer so eigenartigen Erscheinung zu dienen, wie sie Fantiui und sein Buch darstellt, wende ich mich diesem zu. Sein Titel lautet vollständig:

Modo per Imparare a sonare In gr. 8vo.
Di Tromba
Tanto di Guerra
Quanto Musicalmente in Organo, con Tromba Sordina,
col Cimbalo e ogn' altro istrumento. Aggiuntovi molte sonate,
come Balletti, Brandi, Capricci, Sarabande, Correnti, Passaggi,
e sonate con la Tromba & Organo insieme.
Di Girolamo Fantini
Da Spoleti
Trombetta Maggiore del Sereniss. Gran Duca
di Toscana Ferdinando II.

diplomatische Aufträge überbringen, in der Kammermusik mitwirken, auch Nebenämter als Küchen-, Jagd-, Keller-, Forstschreiber, Hoforganisten, Fouriere. (S. 27.) Die Kammer- und Concert-Trompeter bleiben mit dem Tafelblasen verschont, um sich nicht den Ansatz zum Clarinblasen zu verderben, sie tragen auch nicht Livree, wie die andren. (S. 28.)

(Wappen)
In Francofort Per Daniel Vnastch 1638.
Con Licenza de' Superiori.

Vnastch ist wohl als Druckfehler für Vuatsch zn nehmen. Einen Drucker oder Verleger dieses Namens habe ich vergeblich gesucht, die mir zugänglichen Buchdrucker-Lexica führen ihn nicht auf. Welches Frankfurt hier gemeint sei, ist anch zweifelhaft. Vielleicht ist Vuatsch nur der Name des Buchführers oder Kommissionärs, das Werk in Italien gedrnckt nnd einem Frankfurter Buchhändler znm Vertriebe für Dentschland übergeben worden. Das der Berliner Bibliothek entlehnte Werk ist zusammengebunden mit:

Correnti, Gagliarde e Balletti
Diatonici, Trasportati, Parte
Cromatici e Parte Henarmonici,
Con nn Balletto a Tre, Passi, e mezi a due & a tre
per sonarsi nel Clavicembalo & altri Stromenti
Del Signor Martino Pesenti cieco a Nativitate
Libro Quarto. Opera decima quinta.
Raccolte d'Alessandro Vincenti.
Dedicata
al Clarissimo Signore & Patron mio osservandissimo
il Signor Claudio Panlini.
Venetia, Allessandro Vincenti 1645.

Die Widmung an den Grofsherzog lautet: Euer Hoheit grofsherzige Freigebigkeit nnd die unendlichen Verpflichtungen, die ich gegen Euch habe seit den acht Jahren meines Dienstes, haben mich bewogen, ein kleines Zeichen von Erkenntlichkeit und Dankbarkeit meinerseits zu geben, der ich in Hinsicht anf das, was ich einem solchen Fürsten, meinem Herren nnd Patron schuldig bin, sehr nnbedeutend zu sein bekenne: denn seine Gnade war Veranlassung zn dem bischen Mufse, das mir seit drei Jahren bis jetzt zuweilen vergönnt war und im Verein mit Studinm nnd Eifer, soweit möglich, mich hat ein schwaches Werk hervorbringen lassen, gleichwohl nicht nnbeschwerlich, darin ich die Trompetenkunst von ihren ersten Anfängen bis zn jener äufsersten Vollendung, die unerhört war vor nnseren Zeiten, abhandle, indem ich jedwede Handhabung derselben nicht nur in kriegerischer Beziehung lehre, sondern anch jede andere irgendmögliche Leistung, die der Trompete zukommt. So bitte ich denn Eure Hoheit, diese meine unvollkommene Arbeit in Euren Schutz zu nehmen, wie ich sie gebe und widme zur Bezeugung meiner auf-

richtigen Verehrung. Keinem sonst als Eurer Hoheit konnte und durfte ich solch' ein Werk überreichen, einmal, weil es meine Pflicht und Schuldigkeit erheischte, dem die Frucht zu opfern, der sie hatte erwachsen lassen, sodann, weil die erblühte Vollendung der Trompeterkunst keinem anderen gebührte, als dem Beherrscher der Völker, die schon so vieler Künste Erfinder waren. Und indem ich mich nun zum Schlusse mit aller schuldigen Hochachtung vor Euch beuge, erbitte ich für Euch vom Himmel die Erfüllung eines jeden Eurer Wünsche. Gegeben am 20. April 1638.

Ich meine, diese Widmung spricht gleichmäfsig für den Bildungsgrad, wie für den Charakter des Dedikanten und kontrastiert angenehm mit den servilen Ergüssen, wie sie deutsche Musiker in jener Zeit beliebten.

Die textlichen Erläuterungen des Verfassers zu seinen Tabellen, Beispielen und Übungsstücken lassen sich nicht übergehen. Das, was ihnen an Ausführlichkeit fehlt, wird durch interessante Streiflichter, welche daraus auf den damaligen Geschmack und die Auffassung gewisser musikalischer Punkte fallen, ersetzt. So lohnt es sich, aus dem Abschnitte L'autore ai lettori eine Stelle wiederzugeben, die, wie man zugeben wird, dem Übersetzer und Erklärer eine harte Nuss zu knacken giebt. Havendo mandato alle stampe questo mio debil volume per benefizio di chi professa ò volesse professare di sonar di tromba: non più in aria come già si solea, ma col vero fondamento come gli altri strumenti perfetti, benchè la Tromba non abbi che le sue note naturali, come si vede nel principio di quest' opera, perche a voler comporre sopra a dette note e lasciar l'altre, no si e possuto far maggiore sforzo, e però è bisognato obbligarsi con le già dichiarate, che da per loro apportano poca vaghezza: si come anco molti bassi non si sono diminuiti, perche è necessario per reggere tale strumento d'assai armonia. Graditelo con ogni affetto etc. Nachdem ich dies mein geringes Werk zum Vorteil aller, die sich damit abgeben oder abzugeben gesonnen sein würden, Trompete zu spielen, dem Druck übergeben habe: (nun beginnt eine Riesen-Satz-Verschachtelung) Trompete zu blasen, nicht mehr im Freien (ohne Begleitung heifst das, eigentlich in die Luft hinein), wie es bisher üblich war, sondern mit einer wirklichen Begleitung (Fundament des Basso continuo), wie die übrigen vollkommenen Instrumente, wenngleich die Trompete nur ihre natürlichen Noten hat, wie man am Beginne dieses Werkes (aus der dort befindlichen Tabelle) ersehen kann, denn will man (in der Höhe) über besagte Noten hinaus komponieren und die anderen

(die tieferen Töne) aufser acht lassen, so ist das ohne zu grofse (maggiore sforzo) Anstrengung nicht möglich (non poter far, nicht umhin können), und deshalb muss man sich auf die schon angeführten beschränken, welche an und für sich wenig Reiz an sich tragen (die vierte Oktave vom Grundton ab enthält von Natur eine diatonische Skala mit einigen chromatischen Erhöhungen (fis, gis, ais), die fünfte eine vollständige chromatische Skala; die vierte Oktave aber liegt schon so hoch, meint Fantini, dass, wenn man für das Instrument erst von dieser Lage ab schreiben wollte, die Anstrengung zu grofs sein würde; die darunter liegenden zerstreuten Intervalle aber eignen sich nicht recht zur Bildung einer Melodie, bieten wenig melodischen Reiz): wie denn auch viele Bässe nicht verändert worden sind (diminuiti) (wir würden ungefähr sagen: wie denn auch in der Begleitung wenig harmonische Modulationen vorkommen), weil es, um mit einem solchen Instrumente fertig zu werden, vieler Übereinstimmung bedarf. (Das soll wohl heifsen: viel Nachgeben seitens der Begleitung, weil auf der Trompete nicht alles so rasch und leicht herauszubringen ist, daher, um die Übereinstimmung [armonia] zwischen Solostimme und Begleitung zu wahren, die Harmonisierung einfach gehalten ist.) Auch die „Avvertimenti per quelli che volessero imparare a sonar di Tromba Musicalmente in concerto di voci o altro" bieten einige interessante Punkte, weshalb ich sie gleich in Übersetzung wiedergebe.

„Die Spieler dieses Instruments müssen mit Zungenschlag (lingua puntata) blasen, weil das Blasen mit dem Atem allein keinen vollkommenen Ton bildet (non forma voce perfetta. Die Bemerkung ist sehr richtig, indem wirklich zur Tonbildung die Mitwirkung der Zunge unerlässlich ist, welche, sich vorschiebend, gleichsam ein ta aussprechen will; andernfalls wäre der Ton matt und unvollkommen, wogegen eine derartige Intonation z. B. beim Waldhorn den Klangcharakter verderben würde). Man beachte, dass, wenn in den folgenden Sonaten punktierte Noten vorkommen, man sich des Punktes bedienen muss, um Atem zu holen nach Gelegenheit und Veranlagung des Spielers. (Diese Regel ist vom heutigen Standpunkte sehr anfechtbar, da ihre Befolgung ja eine durchaus zerrissene und zerhackte Phrasierung ergeben müsste. Wenn der Bläser auch nicht, wie der Sänger, beim Atemholen an den Text, Sinn und Zusammenhang der Worte, gebunden ist, welcher beim Gesange natürlich in erster Linie mafsgebend sein muss, so hat er doch zum Atmen vor allem die rhythmischen Einschnitte, Caesuren, zu benützen und darf nie aufser im äufsersten Notfalle durch Lücken störend in die musikalische

Gliederung eingreifen.) Und kommt der Doppelschlag vor, so ist er mit gestofsener Zunge zu schlagen (E trovando il Groppo (♯), si deve battere con lingua puntata; unter Groppo, Knoten, versteht man später eine mordentartige Satzmanier aus vier geschwinden Noten von gleicher Geltung, von denen die erste und dritte auf derselben, die zweite und vierte auf der nächsthöheren und tieferen Stufe stehen, z. B. Fantini scheint jedoch hier das zu meinen, was wir mit dem Gesamtnamen Doppelschlag bezeichnen, worunter sich mehrere verwandte Spielmanieren begreifen lassen. Als Zeichen dafür ist, vielleicht in Ermangelung anderer Typen, das Kreuz gebraucht. Die Anweisung, einen solchen Doppelschlag abgestofsen, con lingua puntata, auszuführen, steht mit der heute geltenden Kunstregel in entschiedenem Widerspruch.) Der Triller jedoch wird mit vollem Atem (a forza di petto, eigentlich aus voller Brust) gemacht und mit der Kehle geschlagen (battuto con la gola. Die Regel gilt heute noch. „Der Triller auf den Posaunen wird, wie bei denen Waldhörnern und Trompeten mit dem Kinn gemacht" sagt Majer in seinem „Neu eröffneten theoretisch-practischen Musik-Saal" (Nürnberg 1741, 2. Aufl., die erste 1732 durch eine hausbackene Ode von Mattheson empfohlen und eingeführt). Eigentlich werden Triller auf den Naturtönen der Blechinstrumente weder mit dem „Kinn" noch mit der „Kehle" gemacht, sondern durch eine vibrierende Thätigkeit der Lippen-Muskulatur hervorgebracht, wobei allerdings Kinn und Kehle mitbewegt werden nebst anderen angrenzenden Partien. Dies gilt nur für die erwähnten Triller, sogen. Naturtriller, wogegen eine Änderung der Lippenstellung nicht erforderlich ist, wenn der Hilfston des Trillers durch eine die Rohrlänge ändernde mechanische Einrichtung (Zug an der Posaune, Ventil an modernen Instrumenten, Klappe bei den Klappentrompeten, Ophicleïden u. s. w., Griffloch auf den Zinken) erzeugt wird); e si forma in tutte le note di detto strumento. (Doch wohl nur auf denen, die in kleinen oder grofsen Sekundenschritten nebeneinander liegen, es müsste denn sein, dass Fantini unter Triller auch die rasche fortgesetzte Aufeinanderfolge zweier in weiteren Intervallen als Sekunden von einander abliegender Töne versteht, was wohl möglich, aber nicht eben wahrscheinlich wäre.) Es werden einige Noten vorkommen, die am Anfange des Werkes nicht angeführt sind (in der Tabelle) und die, will man sich auf ihnen aufhalten, zwar unvollkommen sind, wenn sie aber rasch vorübergehen, wohl gebraucht werden können. Auch muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass, wenn Noten von Wert

vorkommen, d. h. von ein, zwei, vier Takten Dauer (battute, oder Vierteln, Taktschlägen), sie nach Art des Gesanges (in modo cantabile) ausgehalten werden müssen, indem man den Ton leise angiebt (con mettere la voce piano) und ihn darauf anschwellen lässt bis zur Hälfte des Wertes der Note und auf der anderen Hälfte abschwellen lässt bis zum Ende des Taktes, sodass man ihn kaum noch hört, und wenn man es derartig ausführt, wird sich eine vollkommene Harmonie ergeben. (Auch mit dieser Vorschrift würde der Künstler heute Anstoſs erregen, wo man keineswegs ohne besondere Vorzeichnung oder sonst eine genügende Rechtfertigung auf allen längeren Noten crescendi und decrescendi anzubringen pflegt, sondern lange Noten in der Regel in der vorgeschriebenen oder vorausgegangenen dynamischen Abstufung fest und ohne Veränderung der Klangstärke aushält, auſser dass naturgemäſs, namentlich bei gar langen Noten, die gesungen oder geblasen werden, die Klangstärke gewöhnlich etwas nachlassen wird, weil der Atem nicht immer ausreicht, wenigstens nicht im ff, f und mf.) Und wenn am Anfange des Buches unter die Note Cesolfaut (c) do gedruckt ist, so muss es in dieser Weise stehen, weil die Trompete weder du noch ut bildet: deswegen müssen sie geflohen werden, wie es der vollkommene Sänger thut, der weder auf u, noch auf i Läufe bildet; und auch bei den Feldstücken (toccate di Guerra) kommen Worte vor, wie da ton della, atta non tano, atta vallo, das will besagen buttasella (Signal zum Satteln), a cavalcare („fertig zum Reiten"), a cavallo („aufsitzen"), und il tiuta will sagen tutti; sie sind in dieser Art aufgezeichnet, weil sie sich mit der Trompete so besser aussprechen und sich leichter wiedergeben, wenn man sie mit der Zunge stöſst, denn das ist die wahre Art zu blasen." Die letzte Bemerkung zeigt, dass man schon im 17. Jahrh. in Italien mit der richtigen Art des Ansatzes vollständig vertraut war, dass es also eine ungerechtfertigte Praetention der deutschen gelernten Feldtrompeter gewesen sein muss, wenn dieselben behaupteten, allein sie besäſsen die wahre Kunst, das Instrument richtig zu behandeln, wie denn noch Altenburg in seiner weiter oben citierten Monographie (S. 92) aufstellt, Zunge (Zungenschlag) und Haue, die zur Ausschmückung des Feldstück- und Prinzipalblasens dienenden Spielmanieren seien ein Vorzug der deutschen Trompeter, während doch Fantini sehr nachdrücklich die lingua puntata, das punteggiare betont. Was die eben genannte „Haue" anbetrifft, so ist sie nichts als ein sehr überflüssiger Begriff, denn ihre beiden Arten, die überschlagende

to - ho to - ho to to - ho to - ho to

und die schwebende 

bieten an sich gar nichts von der gewöhnlichen Behandlung des Instruments Abweichendes. Wir sind nun aber einmal in ein wenig erfreuliches Gebiet gelangt, nämlich das der musikalischen Perrücken und Zöpfe und können, um die letztaufgeführte längere Stelle aus Fantini zu kommentieren, leider nicht umhin, diesen vergilbten und verstaubten Requisiten aus der musikalischen Raritätenkammer einige Blicke zu schenken. Die beiden Raritäten, um die es sich handelt und die Fantini sehr unnützerweise in Vergleich stellt, sind einander würdig; es ist erstens die Solmisation und zweitens die Silben-Geheimthuerei bei gewissen Blasinstrumenten. Es liegt hier die komische Auffassung zu Grunde, dass man zur Tonbildung bei Blasinstrumenten ebenso wie beim Gesange bestimmter Silben bedürfe, dass man in ein Blasinstrument förmlich hineinspreche. Fantini spricht dies direkt aus, wenn er meint, dass die von ihm aufgeführten Silben und Worte (datondella, attavallo) „sich mit der Trompete aussprechen“ lassen, ferner dass die Silben du und ut, weil sie sich auf seinem Instrumente nicht bilden liefsen, „geflohen“ werden müssten. Das Kapitel der Mutation bei der aretinischen Solmisation, die entsetzlich verwickelte Pedanterie, welcher die Idee zu Grunde lag, dass immer der Halbtonschritt durch die Silben mi-fa bezeichnet werden müsse, gehört wohl zu den ödesten und unfruchtbarsten der gesamten Musikforschung; wenig nach giebt ihm die Geschichte der Solmisation überhaupt mit ihren Ablegern, der Waelrant'schen Bobisation, der Graun'schen Damenisation u. s. w., die sich, nachdem durch die glückliche Erfindung der siebenten Silbe si das Mutieren überflüssig geworden, nachdem weiter die alten auf den Ton fixierten Silben nur noch die Bedeutung als Text zum Vokalisieren bewahrt hatten, sich bis in unsere Zeit in den Streitigkeiten der Gesanglehrer über die zur Tonbildung tauglichsten Silben und Vokale, ob e, ob u, ob a oder la, fortspinnt. Und an dieses Kapitel reiht sich, auch wenig erquicklich, die Lehre von dem Silbenkram zur Formation des Ansatzes auf den Flöten, Zinken, Trompeten u. s. f. Vom alten Agricola mit seinem Lehr-Verslein: „Die zunge musst du bewegen und in deinem munde regen auf ein jitzlich insonderheit wie folgend im Exempel steht. Wiltu dass dein Pfeifen besteh, Lern wohl das dirididride“ etc., vom Venetianer Ganassi bis zu Quantz und weiter von Fantini bis zu Altenburg spielen diese Ansatz-Silben eine Hauptrolle, und der letzterwähnte

glaubt der Welt ein unschätzbares Geheimnis zu verraten, indem er (in seiner mehrerwähnten Trompeter- und Pauker-Kunst, p. 92) pathetisch erklärt: „Ich trage kein Bedenken, das Geheimnis zu entdecken, da ich weifs, dass es niemandem zum Nachteil gereichen wird." Es besteht aus den Silben ritiriton oder kitikiton bei der einfachen Zunge, bei der doppelten wird noch die Silbe ti vorgesetzt, also tikitikiton, tiritiriton. Da es sich von selbst versteht, dass man, ein Blasinstrument am Munde, also mit geschlossenen Lippen, nicht sprechen kann, und, selbst wenn dies möglich wäre, niemand etwas davon hören könnte, so frägt man unwillkürlich nach der Bedeutung jener Silben und Worte, welche bei Blasinstrumenten angewendet werden sollen. Die Antwort ist: dass von diesen Silben nur der Anfangsvokal oder Anfangskonsonant Sinn und Bedeutung hat, indem er eine gewisse Stellung der Zunge oder der Kehle bedingt, die grade zur richtigen Intonierung des betreffenden Instrumentes erforderlich ist; alles andere läuft dabei auf Illusion hinaus, wenn man nicht den hinzugefügten Lauten eine mnemotechnische Bedeutung beilegen will. Sei es nun, dass man der Zunge die Lage giebt, als wolle man ein t oder d aussprechen, wie es bei Trompeten, Posaunen, Zinken, Flöten der Fall sein muss, oder aber aus dem Gaumen heraus gleichsam ein a hervorbringen will, wie es die Natur des Waldhorns bedingt, oder endlich die Zunge gewisse vibrierende Bewegungen oder Stöfse nach vorn ausführen lässt, wie zur Erzeugung der Zungenschläge oder Staccati auf allen genannten Instrumenten erforderlich ist, niemals handelt es sich um ein wirkliches Aussprechen ganzer Silben oder gar Worte, denn dies ist eine Unmöglichkeit bei festgeschlossenem Munde. Die vielen sinnlosen Texte, welche Fantini in seinen Beispielen und Übungen unter die Noten drucken lässt (wie teghedatanta, lera liru li, tiri tiri di, teghe teghe di, tate tata tita ta, lale, rala lala la, lade rade ra u. s. w., in infinitum des höheren Blödsinns), sind ebenso zwecklos, als die von Altenburg schnöde verratenen Geheim-Silben der deutschen Trompeter-Kameradschaft, ja, soweit sie mit anderen Konsonanten als t und d beginnen, ganz unsinnig, weil sich der Ton des Instruments nur mit der zur Aussprache der genannten erforderlichen Zungenstellung bildet und z. B. die für das r notwendige Zungenvibration ein abscheuliches Schwirren des Tons ergiebt. Das einzige Moment von Bedeutung ist die natürliche Veranlagung, und wem diese mangelt, der ist trotz allen erwähnten Zauberformeln aufser stande, sich den richtigen Ansatz anzueignen. Doch nun genug von diesem, auch heute noch vielfach spukenden Musikanten-Aberglauben aus alter Zeit!

Es folgt nun eine Übersicht des Inhaltes von Fantini's Werk:

Aufzählung der natürlichen Intervalle, wobei auffällt, dass beim dreigestr. c, wo die chromatische Reihe beginnt, abgebrochen wird, dass das zweigestr. fis, gis und h, von denen das erste und letzte ganz brauchbar sind, nicht angegeben werden, und das eingestr. b, ein ganz guter, nur ein wenig zu tiefer, doch leicht auszugleichender Ton, fehlt. Es ist hier der Eigentümlichkeit zu erwähnen, dass sich zur Bezeichnung der am meisten angewendeten Töne der Trompete, eigentlich nur der zum Prinzipalblasen (Signalblasen) verwendeten gewisse Namen gebildet haben, welche auch im mehrstimmigen Trompeten-Satze zur Bezeichnung der einzelnen Stimmen Anwendung gefunden haben. Da die Namen nicht überall die gleichen sind und ihre Anwendung mitunter zu Verwechslungen geführt hat, möge hier eine vollständige Übersicht derselben folgen:

A. Bei Fantini heifst der Grundton sotto Basso, dessen Oktav Basso, das g Vurgano (könnte auch ein Druckfehler sein, da sich sonst nur die Schreibart Vulgano oder Volgano findet), das $\overline{c}$ Striano, das $\overline{e}$ Toccata, das $\overline{g}$ Quinta.

B. In der alten deutschen Trompeterkunst finden sich die Benennungen: C Flattergrob (Fladdergrob), c Grobstimme, g Faulstimme, die Töne zwischen $\overline{c}$ und $\overline{\overline{c}}$ heifsen zusammen Prinzipal, von $\overline{\overline{c}}$ beginnt das Clarin-Register. Etwas abweichend hiervon findet sich für $\overline{c}$ der Ausdruck Mittelstimme, für $\overline{e}$ Prinzipalstimme (J. G. Walther, Musik. Lexikon. Leipzig 1732).

C. Im mehrstimmigen Trompetensatze kommen folgende Bezeichnungen vor: Die erste (oberste) Stimme heifst immer Clarino, die zweite entweder auch Clarino, oder (namentlich in älterer Zeit, so bei Monteverdi im Orfeo, Anfangs-Toccata) Quinta, die dritte und vierte Alto und Basso (so im Orfeo des Monteverdi an bezeichneter Stelle), gewöhnlicher ist für die dritte Stimme die Bezeichnung Prinzipal, die vierte Stimme, welche in Ermangelung der Pauken deren Töne übernimmt, heifst zuweilen Toccato (Touquet). In der mehrerwähnten Toccata aus dem Orfeo heifst die fünfte, auf dem kleinen g stehende Stimme Vulgano. Altenburg macht sich über die deutschen Namen Flattergrob u. s. w., deren Vorkommen in der Praxis er bestreitet, lustig und kennt nur: Clarini (1. und 2. Stimme), Prinzipal (3. St.) und Bass (Toccato).

Bei der Erklärung dieser zum Teil sonderbaren Namen kommen wir zuweilen über blofse Vermutungen wenig hinaus. Flattergrob (der

Ton steht nicht so fest, flattert hin und her), Grob- nnd Faulstimme sind an sich klar, die Etymologie führt uns auf ihren Toncharakter; Prinzipal gleich vox principalis, Hauptstimme, bietet keine Schwierigkeit. Über Clarino mit einem ganzen Heer ähnlich lautender und verwandter Benennungen liefse sich eine ganze Broschüre schreiben, nur soweit diese Ausdrücke in musikalischer Beziehung vorkommen. Der Kernpunkt ist, dass das Wort von clarus, hell, klar, herkommt und in der Regel eine hohe Stimme bedeutet. Ich beschränke mich, das wiederzugeben, was Altenburg (a. a. O., p. 94) zur Erklärung von Clarino sagt: „In den älteren Zeiten wurde die Trompete, von welcher hier die Rede ist, des hohen nnd hellen Klanges wegen auf lateinisch Clario, Claro oder Clarusius genannt, welches die Franzosen durch clairon, die Italiener durch clarino übersetzten. Eigentlich ist es eine kürzere und enger gewundene Trompete, als die gewöhnliche und heifst bei den Engländern Clarion. (Du Cange aus Wilh. Malm. l. IV. histor. Angl. de anno 1101.) Wir verstehen unter Clarin oder nnter einer Clarinstimme ungefähr das, was unter den Singstimmen der Discant ist; nämlich eine gewisse Melodie, welche gröfstenteils in der zweigestrichenen Oktave, mithin hoch nnd hell geblasen wird." Toccato (toccare, schlagen) als Ersatz der Pauken ist in seiner Entstehung nnd Bedeutnng klar. Volgano (vielleicht von volgere als Wendepunkt, von dem die eigentlichen, dem Charakter des Instruments entsprechenden Intervalle anfangen?) nnd Striano (stria bedeutet eine Hohlkehle) bleiben in ihrer Etymologie dunkel.

Anf die Ambitns-Tabelle folgen: 15 Toccate (darnnter sind hier knrze Übungen zur Bildung des Ansatzes gemeint). Modo di battere la lingua pnntata in diversi modi. Signale. (Feldstücke. Dieselben bieten wohl ein militärisches, aber eigentlich kein musikalisches Interesse. Sie sind in mehreren Lexicis, so z. B. im Koch-Dommer aufgeführt, auch in der Monographie Altenburg's und bei G. Kastner Manuel de Musique militaire vollständig mit den Noten wiedergegeben. Hier dürfen sie wohl übergangen werden.) Sonate per salire dal Basso al Soprano. Entrata imperiale per sonare in concerto. Seconda imperiale. Prima chiamata da capriccio. Noch 5 chiamate Prima ricercata di Soprano. Noch 11 Ricercate. Balletto detto il Velzer. Balletto della Spada. B. Lunati. B. Strasoldo. B. Oddi. B. Passi. B. l'Incontri. B. Gisilieri. B. Petrucci. B. Altonito. B. Bedoin. B. Angioli. Martelli. Alfani. Squilletti. Zambeccari. Scorno. Porroni. Panciatichi, il Soldani, il Bagliani. Brando detto il Pietra, Brando detto il Bucellai. Balletto detto il Mont'Auro. Brando il Bianchi. Balletto il

Gavotti. Balletto il Cavalca. Brando l'Albizi. Salterello detto del Naldi. Brando detto del Bufato. Sarabanda detta del Zezzi. Aria detta la Truxes (soll wohl Truchsess bedeuten). Capriccio detto del Suares. Capriccio il Visconti. C. il Caleppi. C. il Carducci. Capriccio detto del Gondi. Corrente detta la Schiuchinelli. Corrente del Bonarelli. Corrente del Guerini. C. la Pandolfini. C. la Meaza. C. detta del Carlotti. C. del Dovara. C. detta del Vique. Corrente detta la Volgestain (ob hier Wolkenstein gemeint ist und eine Beziehung zu Oswald von Wolkenstein, dem letzten der Minnedichter und durch seine Abenteuer, Reisen und sagenhaften Erlebnisse weit und breit bekannt gewordenen tirolischen Edlen obwaltet?) C. del Nobile; del Labbia, del Derchia, del Rondinelli, dell'Elce, del Cioli, del Causachi (etwa Kosacken?), del Bentivogli, del Riccardi, C. la Gherardesca, C. detta dello Staccoli, C. del Mont' Albi. Sonata detta la Verliche (etwa die gefährliche?), Sonata dell' Arciuboldo, S. del Capponi, S. del Bardi, S. della Stufa (stufa Ofen, auch Badstube), S. dell' Antinori, S. del Malespina, S. del Panicarola, S. dello Staffa, S. la Rinuccini, S. del Monte, Sonata a 2 Trombe detta del Corsi. S. a 2 Trombe detta del Corsini. S. a 2 Trbe. la Ricasoli. S. a 2 Trbe. la Piccolomini. S. a 2 Trbe. la Castaldi. S. a 2 Trbe. la Gulcciardini. Sonata di risposto (mit Echo) detta la Salviati. Gagliarda Strozzi. Gagliarda a 2 Trbe. Coppoli. Gagliarda a 2 Trbe. Gherardini. Sonata Saracinelli. Sonata Adimari. S. Morone. Esercizio di Passaggi detto il Maffei. Sonata Vitelli. Sonata detta del Nero. Prima Sonata di Trba. et Organo insieme detta del Colloreto. Sonata Gonzaga. Sonata Niccolini.

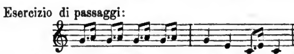
Die verschiedenen Tanzformen, welche vorkommen, dürfen wohl als bekannt gelten, auch die Bedeutung der Formen, welche unter den Namen Sonate, Toccata, Ricercata, Capriccio erscheinen, für jene Zeit stehen musikgeschichtlich fest. Dagegen dürfte als bisher wohl unbekannte Tanzform der Brando anzureihen sein, der, wie mir scheint, einen Schwerter-Tanz bedeutet, also eine spezifisch kriegerische Tanz-Art. (Brando, Schwert, Degen von brandire, schwingen, schwenken.) In dem hier von Fantini gesammelten Stoffe sind übrigens die Unterschiede in Form und Charakter der einzelnen Stücke mehr nur den Namen nach vorhanden, abgesehen etwa von gewissen Tanzformen, wo eine besondere Eigenart hervortritt. Die Toccaten sind nichts als kurze Etüden, und die Sonaten, Ricercaten und Capriccio's stellen nur eine farb- und formlose Masse dürftiger Sätze vor. Unter Entrata ist eine Fanfare zu verstehen, welche, wie die von Fantini mitgeteilte, die Bestimmung haben kann, zur Eröffnung eines Konzerts vorgetragen

zu werden, wahrscheinlich wenn die vornehme Gesellschaft in den Konzert-Saal eintritt. Der Name Sonata ist übrigens auch blofsen Übungsstücken gegeben. Der Stoff, den Fantini in seinem Werke zusammengetragen hat, ist jedenfalls sehr verschiedenartiger Herkunft. Dass ein Teil der Stücke von ihm selbst komponiert sein mag, ist wahrscheinlich, doch stammt das meiste entschieden von anderen Komponisten her oder gehört einer Art volkstümlicher Musik an, die sich, vielleicht nicht einmal immer aufgezeichnet, traditionell fortgepflanzt hatte. Manches mag auch für andere Instrumente, Laute, Clavier u. s. w., geschrieben und von F. für sein Instrument arrangiert sein. Möglich wäre es, dass die so vielen Stücken beigefügten Personennamen teilweise die derjenigen sind, welchen das betreffende Stück gewidmet ist. Doch trifft dies sicher nur bei einem Teil der Piecen zu, wogegen häufig der Name dem Komponisten angehören mag, oder sich auf einen untergelegten, bekannten, aber nicht mitabgedruckten Text bezieht, oder endlich, wie es bei der jetzigen Tanzmusik noch üblich ist, einer bekannten oder berühmten Persönlichkeit angehört, welche dem Stücke als Empfehlung dienen soll. Man kann nicht eben behaupten, dass die Musik aus F.'s Werk sehr mitteilenswert sei, denn das Übungsmaterial bietet als bedingt durch die Natur des Instruments und seine eigentümliche Tonreihe nichts Besonderes, und die Tänze, Arien, Balletti, Sonaten u. s. w. tragen Form und Gepräge ihrer Zeit und zeichnen sich, soweit sie mit Begleitung versehen sind, nicht gerade durch einen sehr fliefsenden und interessanten Basso continuo aus. Was jedoch einiges davon der Wiedergabe wert erscheinen lässt, das ist die Melodiebildung, die sich zuweilen in auffallender Weise der modernen nähert, eine Anzahl Anklänge an heute beliebte Wendungen enthält und durch ihre Frische und Munterkeit oft aus dem Rahmen der damaligen steifen und fremdartig trockenen Art und Weise heraustritt. In technischer Hinsicht ist der Ambitus der Trompete auf's vollständigste ausgenützt, und wohl niemals später sind die Anforderungen, welche Fantini an die Leistungsfähigkeit der einfachen Trompete stellt, überboten worden. So ist es z. B. ein gradezu keckes Verlangen, wenn folgender Triller vorgeschrieben wird:



Wunderliche Stellen kommen vor, nicht nur hinsichtlich der der Trompete zugemuteten Intervalle, sondern auch in harmonischer Beziehung. So z. B.

Esercizio di passaggi:



Vielleicht soll hier das unmögliche a auf dem darüber liegenden zu tiefen b ausgeführt werden. Fantini aber führt merkwürdigerweise dieses Intervall weder in der Tabelle an, noch bedient er sich desselben irgendwo, obwohl es sehr gut anspricht und sich leicht durch Treiben rein stimmen lässt.

Beachtenswert ist auch die Stelle:

Gagliarda a 2 Trombe detta del Coppoli.



Ebenso die Stelle:

Die nachfolgend mitgeteilten Stücke sind mit Rücksicht auf die oben erörterte, für jene Zeit ungemein fliefsende Melodiebildung ausgewählt. Bei dem Balletto detto del Velzer liegt es wohl sehr nahe, an den von Deutschland importierten Walzer zu denken, eine zweite Konjektur wäre Pfälzer.



*) Im Originaldrucke sind alle Noten mit Fahnen getrennt geschrieben. Die Bindebogen sind vorgeschrieben, jedoch in dieser Form ⁀‿.

Corrente detta la Volgestain (Oswald v. Wolkenstein?).

p

Saltarello detto del Naldi.

Corrente detta del Riccardi.



Das Stück nimmt sich, modern harmonisiert, wie ein gemütlicher bäuerischer Ländler aus der Gegenwart aus.

Fantini ist wohl hauptsächlich das Verdienst zuzuschreiben, die Technik und Ausdrucksfähigkeit seines Instruments auf den höchsten Grad gebracht zu haben. Es will dies für seine Zeit viel bedeuten, denn fasst man den damaligen Zustand der Instumentalmusik in's Auge, so stehen, abgesehen etwa von Klavier, Orgel, Laute und von Blasinstrumenten Cornett und Posaune, alle übrigen Tonwerkzeuge weit an Technik hinter der tonarmen und so ungemein schwierig zu beherrschenden Trompete zurück. Die Ausbildung der Violine zur Beherrscherin aller Instrumente beginnt eben in der Zeit, wo die einfache Trompete die Höhe ihrer Entwickelung erreicht hatte. Hierzu aber bei einem so wichtigen und unentbehrlichen Tonwerkzeuge das meiste beigetragen zu haben, darin beruht Fantini's musikgeschichtliche Bedeutung.

Mitteilungen.

* Die Vereinigung zur Beförderung der Tonkunst und für niederländische Musikgeschichte in Amsterdam hat in ihrer 16. Publikation „Vier en twentig Liederen uit de 15. en 16. eeuw met geestelijken en wereldlijken Tekst voor eene Zangstem met Klavierbegeleiding bewerkt door *J. C. M. van Riemsdijk*“ herausgegeben (Amsterdam. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. hoch 4°. VIII u. 43 S. Pr. 2,50 M.) Herr van Riemsdijk ist ein guter Musiker und hat sich der schwierigen Aufgabe mit grofsem Geschick entledigt. Er hat den allein richtigen Weg gewählt und den Text richtig deklamiert, welchem sich der Wert der Noten sinngemäfs anschliefst. Wir erhalten dadurch eine fliefsende und angenehm klingende Melodie, die dem Originale in allen seinen Teilen entspricht. Zu Nr. 6 giebt er zwei Lesarten. Die zweite halten wir für die richtigere. Der Schlüsselwechsel im Originale ist eine ganz gewöhnliche Erscheinung in der alten Notierung. Fraglich könnte nur der verminderte Quintenschritt im 3. Takt sein, der vielleicht durch b — f vermieden werden könnte. Unter den 12 weltlichen Liedern ist das von den alten Meistern besonders bevorzugte Lied: „Tandernaken op den Ryn“ (Nr. 21) von Herrn van Riemsdijk ganz besonders glücklich wiedergegeben und Melodie wie Begleitung sind wie aus einem Guss. Die Begleitungen des Herrn Herausgebers zeichnen sich meistenteils durch grofse Einfachheit und Nachahmung des alten Tonsatzes aus, ein Vorzug, der den meisten ähnlichen Sammlungen abgeht.

* Die kleine pikant geschriebene musikalische Studie „Wandernde Melodien“ von *Wilh. Tappert*, ist in Leipzig 1890 im Verlage von List & Francke in 2. vermehrter und verbesserter Auflage erschienen. (8°. 95 S. Pr. 2,40 M.) Herr Tappert ist ein vorzüglicher Sammler und Beobachter und die kleine Schrift stellt sein Talent ins hellste Licht. Schade, dass er den feuilletonistisch witzelnden Zeitungsstil dabei verwendet.

* Herr *Emil Krause* veröffentlicht in der Musikzeitung „Die Sängerhalle“, Leipzig bei Siegel, von Nr. 36, 1889 bis in den Mai von 1890 einen in Hamburg öffentlich gehaltenen Vortrag über „die Entstehung und Entwickelung der modernen Oper“. Derselbe umfasst mit grofser Belesenheit alles was über das Thema nur irgend bekannt ist und flicht kurze Urteile ein, die sich dann für die neueste Zeit zu ausführlicheren Charakteristiken der einzelnen Komponisten gestalten.

* Herr Dr. *E. Bohn* in Breslau teilt uns mit, dass sich der auf Seite 79 der Monatshefte mitgeteilte sechsstimmige Satz „Barachem (Barachim) Ezachai“ auch in dem Druckwerk „Musikalischer Zeitvertreiber“ von 1609 unter Nr. 27 befindet. Der Satz weicht im Drucke vielfach ab, die Melodie dagegen stimmt fast durchgängig überein. Noch sei auf eine Erinnerung des Herrn Tappert hin erwähnt, dass die auf Seite 74 und 75 benützten „y“ eigentlich „ij“ sein sollen. Dass dies Zeichen eine Wiederholung des Textes bedeutet, wird wohl einem jeden bekannt sein.

* Im Matrikelbuch der Universität zu Leipzig ist im Jahre 1482 (fol. 146) ein „*Henricus finck de Bamberga*“ eingezeichnet und dahinter mit kleinerer Schrift hinzugefügt „bonus cantor“. Dies Dokument ist sehr bestechend darunter den berühmten Heinrich Fink zu vermuten, denn die Zeit passt zu seinem Lebensalter vollständig. Wenn er 1482 etwa 20 Jahre alt war und um 1519 starb, so macht dies ein Alter von ungefähr 57 Jahren. Auffallend ist nur die Geburtsstadt Bamberg, da die jüngere Zweigfamilie in Sachsen ansässig war, doch wäre dies noch

kein triftiger Grund die Notiz ganz von der Hand zu weisen. Die Leipziger Matrikelbücher bergen überhaupt manchen Schatz, der noch der Entdeckung harrt. Leider sind die Einrichtungen auf den beiden Leipziger Bibliotheken: Stadt- u. Universitäts-Bibliothek noch so im alten guten Stile gehalten, dass eine Ausnützung der Zeit für einen Quellen-Studierenden ganz undenkbar ist. Beide Bibliotheken sind täglich nur 2 Stunden (!) und noch dazu zu gleicher Zeit geöffnet. In 2 Stunden war ich nur im Stande 12 Jahre im ältesten Matrikelbuche, welches mit 1409 beginnt, durchzusehen. Die Herren in Leipzig mögen sich nun berechnen, wie lang die Hôtelrechnung werden würde bis ich die Matrikelbücher bis zum Jahre 1800 durchgesehen hätte und danach ihre veraltete Bibliotheks-Einrichtung beurteilen. R. E.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat. Berlin W., 63 Charlottenstr. Katalog 83. Vokalmusik (weltlich und geistlich). Schluss des Alphabets aus Kat. 82. Enth. Gesangschulen, Choralbücher. Kanons, Opern u. Arien in P. u. Kl.-A. Das 18. Jh. ist ganz besonders durch seltene Werke vertreten.

* Antiquariats-Katalog, Nr. 8 von Mirauer & Salinger, Berlin W. 8, Taubenstraße 42. Enth. Buch- u. Musikliteratur meist neuerer Zeit zum billigen Preise.

* Das nächste Monatsheft wird etwas später ausgegeben werden, da es eine größere Arbeit im Zusammenhange enthalten und daher mehrere Bogen umfassen wird.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 8.

Philipp von Vitry.

(Von **Peter Bohn.**)

Philipp von Vitry, einem berühmten Geschlechte der Champagne entstammend, wurde zwischen 1285—1295 geboren. Seine erste Lebenszeit verbrachte er in der Auvergne, kam dann in die Dienste *Karls* des Schönen und nachher in diejenigen *Philipps* aus dem Hause *Valois* und später in die des Herzogs *Johann von der Normandie.* In jener verwirrten Zeit, in welcher die Engländer in Frankreich wüteten, griff Philipp mannhaft zu den Waffen. Im Jahre 1350 verschaffte er dem Könige den sehr willkommenen Zutritt zu dem Papste, welcher damals zu *Avignon* residierte, und blieb nach des Königs Weggang noch einige Zeit an dem Hofe des Papstes. Man nimmt an, dass er während dieser Zeit die kirchlichen Stufen durchgemacht habe, denn bald darauf wurde er *Bischof von Meaux* und starb 1361.

Die Sorgen für das öffentliche Wohl und die Bewegungen seiner Zeit liefsen ihm noch Mufse zu wissenschaftlichen Beschäftigungen. Durch Übersetzung von *Ovids* Metamorphosen ins Französische hat er sich den Namen eines Poeten verdient; sein Ansehen als Musiker wird von seinen Zeitgenossen allgemein anerkannt.

Die Lebenszeit Philipp's fällt in eine Periode, in welcher sich in der Mensuralmusik eine grofse Veränderung vollzog, über deren Verlauf die bisherige Forschung zu einem bestimmten Resultate noch nicht gelangt ist. Es war das jene Sturm- und Drangperiode, in welcher die Musiker aufser dem bis dahin allein herrschenden drei-

teiligen Rhythmus auch den zweiteiligen und neben den bisher geltenden Notengattungen auch noch kleinere zur Anwendung brachten und bei Beurteilung der Konsonanzen mehr das Gehör zur Geltung kommen liefsen. Wie wir aus den uns hinterlassenen theoretischen Abhandlungen aus jener Zeit ersehen können, stiefs diese für die Entwickelung der Musik höchst bedeutsame Erscheinung auf grofsen Widerstand. Veteranen der frankonischen Lehre, *Johannes de Muris* an der Spitze, welche in der Ars nova nur eine Unheil und Verwirrung bringende Neuerung erblickten, traten als warme und gewandte Verteidiger der *Ars vetus* auf, während die Jünger der *Ars nova*, welche sich insgemein auf *Philipp von Vitry* beriefen, weniger ihrer Kunst durch theoretische Abhandlungen als durch praktische Verwendung in ihren Kompositionen Verbreitung zu verschaffen suchten. Es dürfte zweckmäfsig sein, hier kurz darzulegen, wie sich die *Ars nova* zu *Ars vetus* verhält.

Im 12. und 13. Jahrhundert bediente man sich in den uns erhaltenen Monumenta nur des dreiteiligen Rhythmus, d. h. eine beliebig angenommene Zeiteinheit zerfiel in drei gleich lange Zeitteile. Dieser Dreiteiligkeit der Zeit entsprach eine Dreiteiligkeit des Notenwertes. Die Longa enthielt drei Breves, die Brevis drei Semibreves. Aufser diesen drei Notengattungen kommt nur noch die doppelte Longa vor, welche zwei Longä gilt, was aber an dem Rhythmus nichts ändert. Ein anderer Takt, als ein solcher mit drei oder mit neun gleichen Taktteilen, gab es also für diese Zeit nicht.

Im 14. Jahrhundert tritt nun zu diesem dreiteiligen Rhythmus der *zweiteilige* und demgemäfs zu der Dreiteiligkeit der Noten auch die *Zweiteiligkeit*; und diese Teilungen beschränkte man nicht blofs auf die *Longa* und *Brevis*, sondern dehnte sie auch auf die *Semibrevis* aus, die man erst in derselben Gestalt auch für die aus ihrer Teilung hervorgehenden kleineren Notenwerte mit der Benennung *Minima* setzte, und sie als solche später auch durch Anfügen eines Striches kenntlich machte. Auch der Gebrauch einer noch kleineren Notengattung, der der *Semiminima*, schloss sich sofort an. Die Hinzunahme des zweiteiligen Rhythmus zu dem dreiteiligen ermöglichte vielfältige Kombinationen der einfachen Teilungen oder der Grade, wie die Mensuralisten sagen. Diese Grade waren: *Der Modus*, d. i. die Teilung der Longa in Breves, *das Tempus*, d. i. die Teilung der Brevis in Semibreves, und die *Prolatio*, d. i. die Teilung der Semibrevis in Minimä. Fand bei diesen die Dreiteilung statt, so nannte man den *Modus* und das *Tempus* perfekt, und die *Prolatio maior*; bei der

Zweiteilung hingegen hiefsen *Modus* und *Tempus* imperfekt, und die *Prolatio minor.* Die mannigfaltigen Verbindungen der verschiedenen Grade, der Wechsel derselben innerhalb desselben Musikstückes, die Verschiedenheit derselben in den Stimmen mehrstimmiger Gesänge machte eine Bezeichnung derselben notwendig, die man im 12. und 13. Jahrhundert entbehren konnte. Hierbei finden wir bei den Theoretikern des 14. Jahrhdts. die mannigfachsten Versuche und Vorschläge und daher grofse Verschiedenheit.

Die wenigen in der Taktart des 12. und 13. Jahrhdts. möglichen Gliederungen werden durch das Hinzutreten der Zweiteiligkeit und durch die Aufnahme der Prolatio sehr vermehrt, wobei die kleineren Notengattungen auch in ein Verhältnis zu den gröfseren treten, welches auf deren Geltung einen wesentlichen Einfluss ausübt, durch welchen die Lehre *Francos* in manchen Stücken eine Änderung resp. Erweiterung erfahren muss.

Da die einzelne Note an sich keinen bestimmten Wert hatte, derselbe vielmehr erst durch ihre Umgebung bestimmt wurde, so musste man bei der Abteilung eines Musikstückes in seine Takte stets die Gesamtheit von neun Semibreves vor Augen haben, die man eine *Perfektion* nannte. Man musste sich also immer fragen: Wo schliefst die *Perfektion?* Für die Ausmessung der Perfektion galten folgende Gesetze:

1. Eine Longa vor einer Longa ist stets perfekt, d. h. sie gilt drei Tempora. In ist also die erste Longa perfekt, der Wert der zweiten richtet sich nach dem, was ihr folgt.
2. Wenn zwischen zwei Longä eine Brevis steht, so macht sie die erste Longa imperfekt, d. h. sie zieht ihren Wert von dem Werte der Longa ab und so machen beide zusammen eine Perfektion aus; die zweite Longa richtet sich nach dem, was ihr folgt.
3. Stehen zwei Breves zwischen zwei Longä ( ), so ist die erste Longa perfekt, die erste Brevis ist recta, d. h. sie gilt ein Tempus, die zweite ist altera, d. h. ihr Wert gilt zwei Tempora also ; die zweite Longa wird bestimmt durch das, was ihr folgt.
4. Stehen drei Breves zwischen zwei Longä, so machen sie zusammen eine Perfektion aus, z. B. d. i. etc.
5. Stehen mehr als drei Breves zwischen zwei Longä z. B. so wird die erste Longa durch die ihr folgende Brevis imperfekt, also etc., und von den folgenden Breves bilden je

drei eine Perfektion, z. B. , d. i. ; hier bleibt am Schlusse eine Brevis übrig, welche die letzte Longa imperfekt macht „a parte ante", wie die Mensuralisten sagen, während sie die Imperficierung der Longa durch die ihr folgende Brevis mit „a parte post" bezeichnen. Bleiben zwei Breves am Ende übrig, z. B. , so wurde die zweite alteriert wie etc. Wir sehen hierbei nie eine Note aus einer Perfektion in eine andere hinüberreichen; eine Abteilung wie in findet im 12. und 13. Jahrhdt. nicht statt, es giebt noch keine Synkope.

Über die Ordnung des Wertes der Semibreves sagt *Franco*, dass hier dieselben Regeln gelten, wie bei den Longä und Breves. Jedoch dieser Satz bedarf einer Erklärung. Aus dem, was Franco dem vorhergehenden Satze folgen lässt, geht hervor, dass eine Brevis nicht durch eine Semibrevis verändert, d. h. imperficiert werden kann; es hätte dieses ja nur durch eine einzelne der Brevis vorhergehende oder nachfolgende Semibrevis geschehen können, und eine solche einzelne Semibrevis wurde nicht gesetzt, wie Pseudo-*Aristoteles* bei Couss. I, 372, sagt: Unde notandum est, quod nulla semibrevis sola reperitur, quoniam per se sola significare nequit, sed binae et binae, non aequales, vel tres et tres aequales inveniri debentur. Der Rhythmus ist also nicht möglich gewesen. Stehen jedoch zwei Semibreves zwischen zwei gröſseren Notengattungen, so ist die erste minor, die zweite maior, also ist gleich ; stehen jedoch drei Semibreves zwischen gröſseren Notengattungen, so ist jede minor z. B. gleich ; stehen vier, so ist die erste und dritte minor und die zweite und vierte maior z. B. = . Stehen jedoch mehr als vier Semibreves zwischen gröſseren Notengattungen, so muss durch einen Punkt (divisio modi) die Abteilung angezeigt werden; z. B. oder u. s. w. Für eine zwischen zwei Longä stehende Brevis kann auch ihr Wert in Semibreves stehen; daher kann wohl eine Longa durch zwei oder drei statt einer Brevis recta stehende Semibreves imperfekt werden, aber nicht durch eine einzelne Semibrevis. Auf eine Brevis altera können nicht weniger als vier und nicht mehr als sechs Semibreves gerechnet werden, „daher", sagt Franco, „sind diejenigen im Irrtum, welche zuweilen drei, zuweilen zwei Semibreves für eine Brevis altera setzen".

Die oben über das Verhältnis der Longä und Breves angegebenen Regeln 2 und 3 erleiden zuweilen durch Dazwischensetzung eines Punktes oder Strichchens (divisio modi) eine Änderung; z. B.



= [illegible]. Die zweite Longa wird durch das, was folgt, bestimmt; aber [illegible] = [illegible]; ferner [illegible] = [illegible] —, aber: [illegible] = [illegible] —. Der Punkt vertritt gewissermaſsen den Taktstrich.

Im 14. Jahrhundert finden diese Regeln über die Perfektion und Alteration auch auf die anderen Notengattungen Anwendung und die einzelnen Notengattungen können nicht bloſs durch die unmittelbar unter ihnen stehende Notengattung, wie die Longa durch die Brevis, sondern auch durch eine entferntere Gattung, wie die Longa durch die Semibrevis oder durch die Minima imperfekt werden.

Der *Punkt* erhielt auſser der Bezeichnung für die Perfektion und Division auch noch die Bedeutung für die Addition, wobei er die Note, der er nachgesetzt war, um die Hälfte ihres Wertes vermehrte. Das 14. Jahrhdt. kennt auch schon die *Syncopation*.

Das wären in Kürze die hauptsächlichsten Momente, durch welche sich die Fortschritte der Mensuralmusik in betreff des Rhythmus und seiner äuſserlichen Darstellung im 14. Jahrhdt. beurteilen lassen. In welcher Weise diese Entwickelung vor sich ging und an welche Namen dieselbe sich knüpft, das lässt sich noch nicht genügend angeben. Da nun gerade *Philipp von Vitry* von seinen Zeitgenossen als Hauptvertreter der neuen Richtung bezeichnet wird, dürfte es dienlich sein, dessen Traktate einer Untersuchung und Besprechung zu unterziehen. Bei E. de Coussemacker, Script. III. finden sich vier Traktate dem Philipp von Vitry zugeschrieben; der erste, wohl der bekannteste und wichtigste, führt den Titel „*Philippi de Vitriaco Ars nova*“ und ist enthalten in der barberinischen Bibliothek in Rom. E. de Couss. hat denselben nach einer von P. Martini besorgten Abschrift, die sich im Liceo musicale zu Bologna vorfindet, abgedruckt. Nach Fétis (Biographie univers. VII, 33) befindet sich eine Kopie davon in der National-Bibliothek zu Paris, welche jedoch beginnt: „*In arte nostra haec inclusa sunt aliqua* etc.“ Ein groſser Teil dieser Abhandlung ist aus anderen Autoren zusammengetragen; die Einleitung enthält Bruchstücke aus Boethius; die Abschnitte *De partibus musicae, De proprietatibus musicae, De mutationibus, De musica* und *De semitonio* sind wörtlich dem Traktate „*De musica cuiusdam Aristotelis*“, bei Couss. I, 251, entnommen. Die noch folgenden Abschnitte behandeln den mensurierten Gesang nach der Lehre *Philipps von Vitry*. Wir werden diese Abhandlung im Wortlaute mit Übersetzung und Bemerkungen folgen lassen.

Die zweite Abhandlung ist überschrieben: *Ars contrapunctus* (sic) *secundum Philippum de Vitriaco.* Dieselbe ist nur eine Kompilation aus „*Introductio musicae secundum magistrum de Garlandia*" (Couss. I, 157) und aus „*Optima introductio in contrapunctum pro rudibus von Johannes de Garlandia*" (Couss. III, 12).

Die dritte Abhandlung führt die Überschrift: „*Ars perfecta in musica Magistri Philippote de Vitriaco*". Nach einer kurzen Einleitung, enthaltend die Angabe der Konsonanzen und der einleitenden Regeln über den Kontrapunkt, folgt als Überschrift: „*Tractatus* (sic) *iste super musicam composuit venerabilis magister Philippus de Vitriaco*". Die Beilegung des Epithetons „venerabilis" seitens des Autors ist zwar auffallend, kommt jedoch anderwärts auch vor, z. B. beim *Explicit Microl. Guidonis Aretini*; übrigens kann diese Überschrift auch von einem Abschreiber zugefügt worden sein. Die Autorschaft Philipps wird aber sehr in Zweifel zu ziehen sein durch den zweiten Satz des nun folgenden Textes, welcher heifst: „*Cum antiquitatem per Franconem notum est omnibus tradidisse* (sic) *novitatemque per Philippum in maiore parte subtiliter invenisse*" (sic) etc. Ganze Partien der *Ars perfecta* finden sich wörtlich im *Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris* (Couss. III, 46). Bemerkenswert ist ferner, dass in dieser Abhandlung auch schon der Name *Synkope* vorkommt, auch ihre Erklärung, wie sie sich bei den späteren Schriftstellern findet, und ferner ihre Anwendung im Modus, Tempus und in der Prolatio, während das in den übrigen Schriften Philipps nicht der Fall ist.

Die vierte Abhandlung trägt den Titel: *Philippi de Vitriaco Liber musicalium.* Sie enthält aufser einer Einleitung folgende Abschnitte: *Regulae discantus*; *De figurationibus notularum*; *De modis*; *De temporibus*; *De prolationibus*; *De punctis*; *De ligatura notularum*; *De alterationibus notularum*; *De figurationibus pausarum*; *Regula generalis.*

Bemerkenswert ist eine die Synkope betreffende Stelle; sie heifst: „Nota quod in maiore prolatione habemus transpositionem in cantu, id est, quando minima stat inter duo puncta, vel cum uno puncto et post illam minimam semibreves coniunctae vel non coniunctae sequuntur vel sola semibrevis sequitur, tunc post semibrevem vel semibreves duae minimae sequuntur, cum uno puncto vel sine puncto, tunc semibreves debent cantari tardando. ·♦· ◆ ◆ ·♦ ·♦ Also eine Transposition, eine Übertragung findet statt. Der *Punkt* erhält hier den Namen *punctum demonstrationis.*

Philippi de Vitriaco

Ars nova.

Musicae tria sunt genera: mundanum, humanum et instrumentale. De instrumentali ad praesens est intentio; unde musica instrumentalis dicitur quidquid contingit per aliqua instrumenta, ut Cithara, Viella, Monochordum, de quo tantum ad praesens est intentio. Unde monochordum est instrumentum habens unam chordam, et concordantia eius fit per tria genera modorum, scilicet per diatonicum, chromaticum et enharmonicum; sed de diatonico hic intendimus.

Unde diatonicum est, quidquid concurrit per duos tonos et semitonium, et sunt eius species tredecim. Quarum prima species est unisonus in sonis, quod est aequalitas in numeris, ut*) unitas ad unitatem. Secunda diapason in sonis, quod est duplum in numeris, ut binarius ad unitatem. Tertia diapente in sonis, quod est sesquialterum in numeris, ut tertius ad secundam. Quarta est diatessaron in sonis, quod est sesquitertia**) in numeris, ut quartus ad tertiam. Quinta est tonus, quod est sesquioctavum, ut 9 ad 8. Sexta semiditonus, quod est super quintum partiens vigesimas septimas, ut 32 ad 27.

[1]) [2]) [3]) etc. siehe am Ende.

*) Couss. hat et.

**) Couss. hat sesquialterum.

Ars nova (Die neue Kunst)

von Philipp von Vitry.

Es giebt drei Arten der Musik: die Musik des Weltalls, die menschliche Musik und die instrumentale Musik.[1]) Über letztere handeln wir jetzt. Instrumentale Musik nennt man alles das, was durch irgendwelche Instrumente, wie durch die Cithara, Viella, das Monochord sich ereignet; über letzteres wollen wir jetzt nur sprechen. Das Monochord ist ein Instrument, welches nur eine Saite hat; seine Stimmung[2]) geschieht durch drei Tongeschlechter, nämlich durch das diatonische, durch das chromatische und durch das enharmonische Tongeschlecht[3]); über ersteres handeln wir hier.

Das diatonische Tongeschlecht verläuft durch zwei Töne und einen Halbton; es enthält 13 Intervall-Gattungen. Die erste Gattung ist der Einklang, das ist die Gleichheit in der Zahl, wie 1 : 1. Die zweite Gattung ist die Oktave, das ist das Doppelte in der Zahl, wie 2 : 1. Die dritte Gattung ist die Quinte, d. i. das Eineinhalbfache in der Zahl, wie 3 : 2. Die vierte Gattung ist die Quarte, d. i. das Eineindrittelfache in der Zahl, wie 4 : 3. Die fünfte Gattung ist der Ganzton, d. i. das Eineinachtelfache in der Zahl, wie 9 : 8. Die sechste Gattung ist die kleine Terz, d. i. das Überfünfteilige von 27, wie 32 : 27.

Septima ditonus, quod est super 17 partiens 64, ut 81 ad 64. Octava semitonium, quod est super 13 partiens 243, ut 256 ad 243. Nona est semitonium cum diapente, (quod est) super 282 partiens 486, ut 768 ad 486. Decima est tonus cum diapente, quod est super 22 partiens 32, ut 54 ad 32. Undecima est semiditonus cum diapente, quod est super 7 (partiens 9, ut 16 ad 9. Duodecima est ditonus cum diapente, quod est super 230 partiens 256, ut 486 ad 256.*) Decima tertia tritonus, quod est super 217 partiens 512, ut 729 ad 512**).

Die siebente Gattung ist die grofse Terz, das ist das Über-17teilige von 64, wie 81 : 64. Die achte Gattung ist der Halbton, d. i. das Über-13teilige von 243, wie 256 : 243. Die neunte Gattung ist die kleine Sexte, d. i. das Über-282-teilige von 486, wie 768 : 486. Die zehnte Gattung ist die grofse Sexte, d. i. das Über-22teilige von 32, wie 54 : 32. Die elfte Gattung ist die kleine Septime, d. i. das Über-7teilige von 9, wie 16 : 9. Die zwölfte Gattung ist die grofse Septime, d. i. das Über-230teilige von 256, wie 486 : 256. Die dreizehnte Gattung ist der Triton, d. i. das Über-217teilige von 512, wie 729 : 512.

Sciendum quod inaequalitas procedit ab aequalitate, et hoc patet, si sumantur tres unitates, quod dicitur esse aequalitas, et ponantur in uno loco. Unde sequitur regula, quod si sumatur aequale primo et ponatur in primo loco, deinde sumatur aequale primo et secundo, et ponatur in secundo loco, deinde sumatur aequale primo et duplum secundum et aequale ponatur tertium in tertio, tunc provenit duplum, quod est prima species multipliciter et sic faciendo de duplo, venit triplum; et sic de aliis, et per locum a primo ad ultimum. Omnis inaequalitas pro-

Die Ungleichheit geht hervor aus der Gleichheit, was sich zeigt, wenn man drei Einheiten nimmt, was man eine Gleichheit nennt, und sie an eine Stelle setzt. Daraus ergiebt sich die Regel, dass, wenn man zuerst das Gleiche nimmt und es an erste Stelle setzt und hierauf das Gleiche vom Ersten und vom Zweiten nimmt und es an zweite Stelle setzt, und hiernach das Gleiche vom Ersten und das doppelte Zweite und das Gleiche vom Dritten an die dritte Stelle setzt, dass dann das Duplum entsteht, d. i. die erste Gattung des Vielfachen; und indem man es mit dem Duplum ebenso macht, so entsteht das Triplum; und so die übrigen.[1]) Jede Ungleichheit entsteht aus der Gleichheit; das reicht über das Vielfache aus.

*) Das Eingeschlossene fehlt.

**) Die bei Couss. vielfach nicht richtig angegebenen Zahlenverhältnisse haben wir nach Hieronimus von Mähren, bei Couss. I, S. 72, verbessert.

venit ab aequalitate; et haec de multiplicibus dicta sufficiant. Et sciendum, quod ex duplo multiplicatum provenit sesquialterum in superiore terminis conversis; ex triplo sesquitertiam; et sic de aliis speciebus. Duplum 1, 2, 4. Triplum 1, 3. 9. Quadruplum 1, 4, 16.

Et sciendum quod ex sesquialtera in superiore provenit superbipartiens in superpartienti terminis conversis, et similiter ex sesquitertia supertripartiens, et sic de aliis. Et sciendum quod ex sesquialtera in superpartienti provenit duplum sesquialterum in multiplici superiore terminis non conversis, et sic de aliis. Item sciendum quod ex superbipartienti in superpartienti provenit duplum superbipartiens in multiplici superpartienti terminis non conversis. Et sciendum, quod si aliqua proportio multiplicetur per eundem numerum, semper resultabit eadem proportio. Et sciendum, quod si vis ex una proportione facere duas, multiplica primum in primo, et secundum in secundo, et propositum primum in duo et habebis medium. Et sciendum, quod si vis differentiam duarum proportionum invenire, scribe proportiones, quasque volueris, ita quod prima sit sub prima, secunda sub secunda, et multiplica per crucem ita, quod prima b superior in secunda a inferiore, et ultima inferior prima in prima inferiore, et habebis propositum.

Auch ist zu wissen, dass aus dem Duplum durch Umkehrung der Zahlen die Sesquialter-Proportion und aus dem Triplum durch Umkehrung der Zahlen die Proportion (4 : 3) entsteht; und ebenso von den anderen Gattungen. Duplum 1, 2, 4. Triplum 1, 3, 9. Quadruplum 1, 4, 16.

Aus der Proportion 3 : 2 entsteht durch Umkehrung der Zahlen die überzweiteilige und aus der Proportion 4 : 3 die überdreiteilige Proportion u. s. w. Aus der Proportion Sesquialter entsteht ohne Umkehrung der Zahlen das Duplum-Sesquialterum, und so auch bei den übrigen. Aus der überzweiteiligen Proportion entsteht ohne Umkehrung der Zahlen das Duplum der überzweiteiligen Proportion. Multipliziert man eine Proportion mit derselben Zahl, so bleibt die Proportion unverändert. Will man aus einer Proportion deren zwei machen, so multipliziere man das erste Glied mit sich selbst und das zweite mit sich selbst, und das vorgesetzte erste mit dem zweiten, und man hat das mittlere. Will man die Differenz zweier Proportionen finden, so schreibe man irgendwelche beliebige Proportionen hin, doch so, dass das erste Glied unter dem ersten und das zweite unter dem zweiten steht; dann multipliziere man übers Kreuz, und zwar das obere zweite Glied mit dem untern ersten und das obere erste mit dem untern zweiten, und man hat das Verlangte.

Dupla terminis conversis 4, 2, 1.

Sesquialterum 4, 6, 9; terminis conversis 9, 6, 4.

Superbipartiens 9, 15, 25.

Dupliciter sesquialterum 4, 10, 27.

Dupliciter superbipartiens 9, 24, 84.

Eadem sesquialtera 4, 6, 9.

Sesquialterum 9 4
Demum 6
Sesquialterum 3 2
Tonus 9, 8.
Diapente 3 2
Diatessaron 4 3

Dupla in umgekehrten Zahlen 4, 2, 1.

Sesquialterum 4, 6, 9; in umgekehrten Zahlen 9, 6, 4.

Überzweiteiliges Verhältnis 9, 15, 25.

Doppeltes Sesquialterum 4, 10, 27.

Doppeltes überzweiteiliges Verhältnis 9, 24, 84.

Dieselbe Sesquialtera 4, 6, 9.

Sesquialterum 9 4
Dann 6
Sesquialterum 3 2
Ganzton 9, 8.
Quinte 3 2
Quarte 4 3

De monochordi proportione.*)

Sequitur de proportione monochordi. Si aliqua linea in trinitate abbrevietur vel elongatur, acuitur vel gravatur**) in sono, et sciendum, quod omnis medietas chordae aequaliter sonat suo tono. Determinationes sunt duae, scilicet, similes soni simile signum; diversi soni diversa signa. Et sciendum quod bis diatessaron cum semitonio vel diapente cum diatessaron facit diapason. Et sciendum quod ditonus cum semitonio facit diatessaron. Item sciendum quod si tu vis su-

Über die Verhältnisse des Monochords.

Wenn irgend eine Linie in der Dreifaltigkeit[1]) verkürzt oder verlängert wird, so wird sie höher oder tiefer im Klang; jede Hälfte der Saite klingt im Tone, wie die andere. Charakteristische Merkmale giebt es zwei, nämlich ähnliche Klänge, ähnliches Zeichen, verschiedene Klänge, verschiedene Zeichen. Zwei Quarten und zwei Halbtöne, oder eine Quinte und eine Quarte machen zusammen eine Oktave, und eine grofse Terz mit einem Halbton machen zusammen eine Quarte. Wenn man über einer gegebenen Linie alle Gattungen der Intervalle nach dem diatonischen Geschlechte aufstellen will, so setze man zuerst einen Ganzton, dann wieder einen Ganz-

*) Couss. hat: abbrevietur, acuitur vel elongatur.

**) Nach dem Anfange des Abschnittes mit Sequitur etc. könnte man wohl schliefsen, dass diese Überschrift später hinzugefügt worden sei.

per lineam datam constituere omnes species proportionis musicae secundum diatonicum genus, primo ponendum est tonus, deinde alius tonus et postea semitonium, et usque at 12 D, quod finis dicitur diatessaron propter confusionem differentiarum de b et ♮ ab G usque ad 12 D, sicut supra dictum est; deinde ab 5, 8, usque ad 20 et ultra, si pluralitas sit in voce, sed secundum usum nostrum ... et ut habeatur magis planum sic pateat in figura:

t t s t t s t t t' s
G, A, B, C, D, E, F, G, a, b,

s t t s t t t' s s t t s
♮, c, d, e, f, g, a, b, ♮, c, d, e,

t t t' s s t t s
f, g, a, b, ♮, c, d, e

ton und hierauf einen Halbton u. s. w. bis zur 12. Stelle, nämlich bis zu d, welches die Grenze der Quarte genannt wird, wegen der beiden Halbtöne b und ♮ von G bis zu d, wie oben gesagt worden; hierauf beginne man wieder bei der 5., 8. Stelle und schreite so fort, bis zur 20. und weiter, wenn es nötig ist, aber gemäfs unserem Gebrauch ... und damit man es deutlicher habe, so möge es diese Figur zeigen[1]):

t t s t t s t t t' s
G, A, B, C, D, E, F, G, a, b,

s t t s t t t' s s t t s
♮, c, d, e, f, g, a, b, ♮, c, d, e,

t t t' s s t t
f, g, a, b, ♮, c, d, e

De operatione monochordi.*)

Sequitur de proportione monochordi secundum operationem. Sit aliqua linea tota G (Γ), cuius medietas sit alia G, et eius medietatis medietas sit tertia G. Inter partes primi GG sit C, cuius medietas sit aliud C, et istius medietatis medietas sit tertium C. Inter vero partes primi CC fit F, cuius medietas fit ad secundum F, et huius medietas fit ad tertium F. Item de primo GG duae partes fiunt D, cuius medietas fit aliud D, et huius medietatis (medietas)

Über das Verfahren beim Monochord.a)

Irgend eine ganze Linie sei G, deren Hälfte sei ein zweites G und die Hälfte hiervon sei ein drittes G. Zwischen den Teilen des ersten GG sei C, dessen Hälfte ein zweites C, und die Hälfte hiervon ein drittes C. Zwischen den Teilen des ersten CC entsteht F, davon die Hälfte giebt ein zweites F, und hiervon die Hälfte ein drittes F. Zwei Dritt-Teile von dem ersten GG geben D, dessen Hälfte giebt ein zweites D und dessen Hälfte ein drittes D. Nun

*) Auch hier scheint die Überschrift später zugefügt worden zu sein.

a) In ähnlicher Weise, wie hier die Mensurierung des Monochords geschieht, findet sich dieselbe bei Aribo (Grb. II, 221).

fit tertium D. Item dividatur D primum per 3*), addita tertia versus primum G et habetur primum A, cuius medietas fit secundum A, et eius medietatis medietas fit tertium A. Item de primo A duae partes fiunt E primum, cuius medietas fit E secundum, eius medietatis medietas E tertium. Item dividatur primum E per tres et addita tertia pars versus primum G, habetur primum B, cuius medietas est ♮ quadratum**), et eius medietatis medietas tertium ♮ quadratum. Item de primo F tres partes fiunt (b rotundum)***), cuius medietas fit b secundum rotundum, et eius medietatis medietas tertium b rotundum. Istorum signorum G et G dicuntur graves, quia gravem cantum reddunt; septem acutae, quia acutum reddunt cantum; reliquae vero superacutae, quia super acutas ponuntur, vel quia superacutum, id est valde acutum reddunt sonum. Sic praedicta septem signa monochordi G, A, B, C, D, E. F et etiam in infinitum ponuntur†); sed secundum usum nostrum sex sunt nomina vocum, scilicet: ut, re, mi, fa, sol, la, et ponuntur super praedicta signa, ita quod in quolibet G, C, F ponatur ut et in sequentibus signis

*) Couss. hat 13.

**) Couss. hat b contractum.

***) Fehlt.

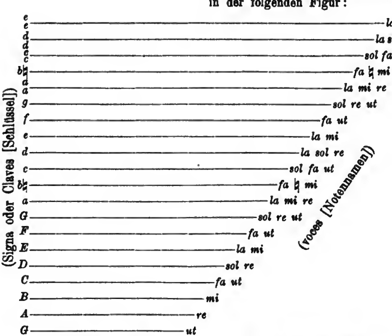
†) Couss. hat potentia.

dividiere man das erste D durch 3 und füge einen dritten Teil zu D nach G hin, so erhält man A, dessen Hälfte giebt das zweite A, und hiervon die Hälfte das dritte A. Zwei Drittel von dem ersten A geben das erste E, dessen Hälfte giebt das zweite E, und hiervon die Hälfte giebt das dritte E. Teile ferner das erste E durch 3 und füge zu demselben einen solchen dritten Teil nach dem ersten G hin und du hast das erste B, dessen Hälfte giebt das viereckige ♮ und dessen Hälfte das dritte ♮. Ebenso geben drei Viertel von dem ersten F das runde b, dessen Hälfte giebt das zweite runde b und hiervon die Hälfte das dritte runde b.[1]) Die Buchstaben von G bis G heifsen tiefe Zeichen, weil sie einen tiefen Gesang geben; die sieben folgenden heifsen hohe, weil sie einen hohen Gesang geben; die übrigen aber heifsen überhohe, weil sie über die hohen gesetzt sind, oder weil sie einen überhohen, d. i. einen sehr hohen Klang geben. So werden die vorgenannten Zeichen des Monochords G, A, B, C, D, E, F bis ins Unendliche gesetzt; aber wir bedienen uns zur Benennung der Töne folgender sechs Silben: ut, re, mi, fa, sol, la,ᵃ) welche so über die genannten Zeichen gesetzt werden,

ᵃ) Nach Joannes Cotto, bei Grb. II, 232, waren diese Silben bei den Engländern, Franzosen und Deutschen im Gebrauch, während d. Italiener sich anderer bedienten.

voces sequentes, et in hoc fit compositio gammatis. Unde nihil aliud est, quam compositio signorum monochordi cum vocibus, et hoc planius apparebit in sequenti figura:

dass in jedes G, C, F ut kommt und in den übrigen Zeichen die Silben der Reihe nach sich folgen; auf diese Weise entsteht das Gamma. Daher ist das Gamma nichts anderes, als die Zusammenstellung der Zeichen des Monochords mit den Namen der Töne, und dieses zeigt sich deutlicher in der folgenden Figur:



De partibus musicae.

Sciendum est quod quattuor sunt partes principales ipsius musicae vel gammatis; unde prima pars est de signis et nominibus vocum; secunda de lineis et spatiis, tertia de proprietatibus, quarta de mutationibus.

Über die Teile der Musik.

Es ist zu wissen, dass es vier Hauptteile der Musik oder des Gamma giebt; der erste Teil betrifft die Zeichen und die Namen der Töne, der zweite die Linien und Zwischenräume, der dritte die Proprietäten und der vierte die Mutationen.

Habito de signis et vocibus, nunc est habendum de lineis et spatiis. Linea et spatium, prout hic sumuntur, nihil aliud sunt, quam*) paritas et imparitas. Unde omne, quod est in linea, dicitur imparitas; quod est in spatio, dicitur aequalitas vel paritas. Unde quodlibet signum, quod sumitur in impari, est in linea, et omne, quod sumitur in pari, est in spatio. Unde sequitur secundum numerum naturalem, quod si primum sit in linea, reliquum erit in spatio et e converso; et hoc secundum quadraturam vel rectas lineas ipsius manus.**)

De proprietatibus musicae.***)

Sequitur de proprietatibus. Unde proprietas nil aliud est, quam differentia; et sunt tres species, scilicet ♮ durum, natura (sic) et b molle, sive b rotundum. Unde b durum dicitur esse tonus ante ♮ quadratum; b molle dicitur esse semitonium ante b rotundum †); natura dicitur cantus sumptus sine b, id est sine differentia, unde

*) Couss. hat quod.

**) Aristoteles setzt hinzu: „secunda regula et primo tenent".

***) Auch diese Überschrift scheint später zugefügt worden zu sein.

†) Diesen Satz, der im Original verdorben ist, habe ich nach Aristoteles richtig gestellt; derselbe schreibt auch ♮ durum, natura et b molle, wohl deshalb, um mit seinem folgenden Verse in Übereinstimmung zu bleiben.

Nachdem wir die Zeichen und Notennamen behandelt haben, wollen wir jetzt über die Linien und Zwischenräume sprechen. Linie und Zwischenraum, wie sie hier genommen werden, sind nichts anderes, als etwas Gerades und Ungerades. Was in der Linie ist, wird ungerade, und was im Zwischenraum ist, wird gerade genannt. Daher wird jedes Zeichen, welches als ungerades genommen wird, in der Linie, und jedes Zeichen, welches als gerades genommen wird, im Zwischenraume stehen. Aus der natürlichen Beschaffenheit der Zahl folgt, dass, wenn das erste Zeichen in die Linie zu stehen kommt, das folgende in den Zwischenraum kommen wird, und umgekehrt; und dieses enthalten die zweite und erste Regel der Hand [1]) nach der Quadratur oder nach den geraden Linien.

Über die Proprietäten.[2])

Die Proprietät ist nichts anderes als eine besondere Beschaffenheit der stufenweise fortschreitenden Stimmen; es giebt davon drei Gattungen: ♮ durum, natura und b molle oder b rotundum. b durum sagt man, sei ein Ganzton vor ♮ quadratum und b molle sei ein Halbton vor b rotundum; natura heifst ein Gesang ohne b, d. i. ohne eine Verschiedenheit; daher die Regel: Jedes ut in G wird gesun-

regula: omne ut in G per ♮ quadratum et voces sequentes, et omne ut in C per naturam, et omne ut in F per b molle. Unde versus:

C naturam dat; F b mollem tibi signat;
G quoque ♮ durum facit esse canturum.

Et haec sufficiunt de proprietatibus musicae.

gen durch ♮ quadratum und ihm folgen die übrigen Stimmen, jedes ut in C durch die Natur, und jedes ut in F durch b molle. Daher der Vers:

C giebt natura, F zeigt dir b molle an;
Und G macht, dass du singest durum.

Und dieses reicht aus über die Proprietäten der Musik.

De mutationibus.*)

Sequitur de mutationibus. Unde mutatio nil aliud est, quam dimissio unius vocis propter aliam sub eodem in sono eodem signo. Unde sequitur quod, ubicumque fit mutatio, oportet quod ibi sint duae voces ad minus. Sed in Gamma ut, A re, B mi et E la, non est nisi una vox, ergo non est ibi mutatio; nec similiter in b fa ♮ mi, quia ibi sunt divisa signa et divisae voces, et quia non ponuntur sub eisdem signis neque sub (eodem) sono se habent, et ideo non potest ibi fieri mutatio, quia esset tunc contra definitionem. Si enim essent in uno sono, deberet dici b fa mi; et ut plenius pateat omnibus, respiciat in monochordo.

*) Auch hier scheint die Überschrift später beigefügt worden zu sein.

Über die Mutationen.

Die Mutation ist nichts anderes als die Entlassung einer der zur Benennung der Töne dienenden Silben dicht neben einer anderen unter demselben Tone und in demselben Zeichen.[1]) Daraus folgt, dass dort, wo eine Mutation stattfindet, auch zum wenigsten zwei solcher Silben sein müssen. Aber G ut, A re, B mi und e la haben nur eine solche Silbe, daher auch keine Mutation, und ebenso nicht in b fa ♮ mi, weil hier geteilte Zeichen (nämlich b und ♮) und verschiedene Silben (fa und mi) sind, und diese weder unter dieselben Zeichen gesetzt werden, noch von derselben Tonhöhe sind, und es kann hier keine Mutation stattfinden, weil das der Erklärung des Wortes Mutation nicht entspräche. Denn wenn sie von derselben Tonhöhe wären, müsste man sagen b fa mi (und nicht b fa ♮ mi) und damit sich dieses allen deutlicher zeige, berücksichtigt man das Monochord.

Sciendum quod ubi sunt duae voces, ibi sunt duae mutationes, ut in F fa ut, quod dicitur fa ut (et ut fa); Et aliter, ubicumque sunt tres voces, ibi sunt sex mutationes, ut in G sol re ut, et in aliis, quia ubi tres*) sunt, ibi prima mutatur in secundam et e converso; et secunda in ultimam, et e converso; (et prima in ultimam, et e converso)**). Et ratione istius, ubi sunt duae (voces, non)***) duplicantur in†) quattuor, sic tres duplicantur in sex.††) Unde regula, quod omnis mutatio desinens in ut, re, mi, dicitur ascendens, quia plus habet ascendere quam descendere, et omnis mutatio desinens in fa, sol, la, dicitur descendens, quia plus habet descendere quam ascendere. Sumitur autem (mutatio dupliciter)†††): causa ascensionis aut descensionis, ut patet in C fa ut; si in ipso aliquis sumat fa, posset ascendere usque ad tertiam vocem, sicut, si vellet sumere quintam vocem, necesse est sumere ut in ipso C fa ut, quod est mutatio de fa in ut; et similiter descendendo suo modo; et ista sufficiant.

Dort, wo zwei Silben sind, giebt es auch zwei Mutationen, wie in F fa ut, weil man sagen kann fa ut und ut fa. Wo hingegen drei Silben sind, dort entstehen sechs Mutationen, wie in G sol re ut, und so in anderen; weil dort, wo drei Silben sind, die erste mutiert wird in die zweite, und umgekehrt, die zweite in die letzte, und umgekehrt, und die erste in die letzte, und umgekehrt. Aus diesem Grunde giebt es dort, wo zwei Silben sind, nicht doppelt so viele Mutationen, wie das der Fall ist dort, wo drei Silben sind. Daher die Regel, dass jede Mutation, die in ut, re, mi schliefst, eine aufsteigende genannt wird, weil sie mehr aufwärts als abwärts zu steigen gestattet; und jede Mutation, welche in fa, sol, la schliefst, heifst fallende, weil sie ein gröfseres Abwärts- als Aufwärtssteigen gestattet. Die Mutation geschieht aus zwei Gründen: wegen des Aufsteigens oder wegen des Absteigens, wie es sich zeigt in C fa ut; wenn in demselben jemand fa nimmt, so kann er aufwärts steigen bis zur dritten Stufe (bis la), wollte er jedoch eine Quinte höher steigen, muss er ut in jenem C fa ut nehmen, welches die Mutation von fa in ut ist; und ähnlich im Abwärtssteigen; und das möge ausreichen.

*) Couss. hat „duae".

**) Das Eingeschlossene fehlt.

***) Fehlt.

†) Couss. hat „per".

††) Von hier bis zu Ende des Abschnittes ist der Text sehr verdorben; wir haben denselben richtig gestellt nach Aristoteles.

†††) Diese beiden Worte fehlen.

De musica.

Nota quod musica est scientia veraciter canendi vel facilis ad canendi perfectionem via; et dicitur a moys, quod est aqua, et ycos, scientia, quia inventa fuit juxta aquas. Et sunt eius species tredecim, scilicet: unisonus, tonus, semitonus (etc.). Unde unisonus est, quidquid accipitur in eadem linea vocis, et sic ubique in gammate, scilicet in quolibet signo gammatis vel in qualibet voce. Et dicitur ab unus et sonus, quasi habens unum sonum et eundem, secundum figuram et secundum sonum. Item alio modo unisonus dicitur sonus unius vocis, a qua non fit progressio; unum semper habet esse vel in eadem linea vel in eodem spatio. Si vero progrediatur ab aliqua voce, vocem tangendo propinquam, tunc aliquando fit tonus, aliquando semitonium. Tamen sciendum est, quod unisonus non est consonantia per ipsum, sed est principium aliarum consonantiarum, et sine ipso unisono nulla consonantia esse potest.

Über die Musik.

Die Musik ist die Kenntnis, richtig zu singen, oder sie ist ein leichter Weg zur Vollkommenheit des Singens.[1]) Sie hat ihren Namen von moys, d. i. Wasser, und ycos, d. i. die Wissenschaft, weil sie bei dem Wasser erfunden worden ist. Es giebt dreizehn Gattungen derselben, nämlich: der Einklang, der Ganzton, der Halbton u. s. w. Einklang nennt man das, was in derselben Linie oder in demselben Zwischenraume gefunden wird. Unisonus ist hergeleitet von unus und sonus, gleichsam einen und denselben Klang habend, gemäſs seiner Darstellung und gemäſs seines Klanges. In anderer Weise wird er Unisonus genannt als Klang einer und derselben Stimme, von welcher keine Fortschreitung stattfindet; er behält denselben Klang, mag er in derselben Linie oder in demselben Zwischenraum sein.[2]) Wenn aber von irgend einer Stimme fortgeschritten wird zu der nächsthöheren oder zu der nächsttieferen, dann entsteht bald ein Ganzton, bald ein Halbton. Der Einklang ist an und für sich keine Konsonanz, sondern er ist das Fundament der übrigen Konsonanzen und ohne ihn kann es keine Konsonanz geben.

Quid est unisonus? Unisonus est vox, per quam primo incipimus cantare, quae quidem vox non ascendit nec descendit, et in

Was ist der Einklang? Der Einklang ist der Ton, mit welchem wir zuerst anfangen zu singen, welcher nämlich weder auf- noch

potestate cantoris est imponenda sive in excelsa sive in humili voce, et ponitur in quacumque clave fuerit necessarium.

abwärtssteigt, und es liegt in der Gewalt des Sängers, denselben in eine hohe oder tiefe Stimme zu legen, und er wird in irgend welchen Schlüssel gesetzt, in welchem er nötig ist.

De semitonio.

Semitonium est (imperfectum) spatium inter duos unisonos, quod secundum vocem hominis non potest nec licet dividi vel ponere medium; et accipitur inter quodlibet ♮ quadratum et C, vel E et F, vel A et b rotundum in medietate scilicet post distinctionem vocum, quia inter fa et mi fit ditonus cum diapente; sed si mi fa accipiuntur inter ista nomina vocum, debent talem distantiam sicut signa addita in qualilet specie, tunc est in supposito, ergo inter mi fa fit semitonium.*)

Non enim dicitur semitonium a semis, quod es dimidium, ut quidam putant, quia minus est, quam medietas toni, sicut manifeste apparet in dispositione monochordi, sed dicitur a semus, a, um, quod est imperfectus tonus.

Semitonium, ut dicit Bernardus, est dulcedo et condimentum totius cantus et sine ipso cantus esset corrosus, transformatus et dilaceratus. Boethius autem determinat

*) Bei Couss. wird zugefügt: „et dicitur a semis, quod est dimidium, ut patet figura. (Die Figur fehlt jedoch.) Ita dicitur autem semitonium, quia est imperfectus tonus".

Über den Halbton.

Halbton nennt man die unvollkommene Entfernung zweier Einklänge, welcher gemäfs der menschlichen Stimme nicht kann und nicht darf geteilt oder gar als die Hälfte eines Ganztones gesetzt werden[1]); er findet sich zwischen jedem ♮ und C, oder E und F, oder A und b, wenn diese stufenweise einander folgen, weil in anderer Ordnung zwischen fa und mi eine grofse Septime entsteht[2]); aber wenn mi fa gesagt wird, haben sie dieselbe Entfernung, wie die beigefügten Zeichen in jeder Gattung, dann verhält es sich, wie wir unterstellt haben, also entsteht zwischen mi fa ein Halbton.

Den Namen semitonium hat er nicht von semis, d. i. die Hälfte, wie manche meinen, weil er kleiner ist als die Hälfte eines Tones, wie das sich in der Aufstellung des Monochords deutlich zeigt, sondern von semus a um, das ist unvollkommener Ton.

Der Halbton ist, wie Bernardus sagt, die Süfsigkeit und die Würze des ganzen Gesanges, und ohne denselben wäre der Gesang zernagt, ungebildet und zerrissen. Boethius aber bestimmt den Halb-

de semitonio per solutionem cuiusdam quaestionis. Nam ita est quod aliquando per falsam musicam facimus semitonium, ubi non debet esse; nam in mensurabili musica illud videmus*), quod tenor sive biscantus**) alicuius motecti vel rondelli stat in b fa ♮ mi dicendo per ♮ durum, tunc accipientem in diapente superius suum biscantum, oportet dicere mi in fa acuta, et sic per falsam musicam; nam facere diapente a mi in fa non est bona concordantia, eo quod ab ipso ♮ quadrato usque ad ipsum f acutum sunt duo toni et duo semitonia, quorum coniunctio nulla est consonantia, et oportet, quod ubi est diapente ab una voce in aliam, ibi sit bona et vera consonantia.

Et ideo oritur quaestio ex hoc videlicet, quae fuit necessitas, in musica regulari de falsa musica sive de falsa mutatione***), cum nullum regulare debet accipere falsum, sed potius verum. Ad quod dicendum est, quod mutatio falsa, sive falsa musica non est inutilis, imo est necessaria per bonam consonantiam inveniendam et malam

*) Couss. liest vidimus.

**) Das „sive biscantus“ steht hier nicht richtig; denn dasselbe kann in keinem Falle dem Tenor gleich gesetzt werden, auch wenn biscantus in der doppelten Bedeutung, wie discantus, genommen wird, so bedeutet es entweder einen zweistimmigen oder einen dem Tenor hinzugefügten Gesang.

***) Es fehlt das verbum (dicere?).

ton durch mathematische Untersuchung.[1]) Daher geschieht es, dass wir zuweilen durch die falsa musica einen Halbton hervorbringen, wo er nicht sein soll; denn das sehen wir in der Mensuralmusik, dass wenn der Tenor[2]) (oder der Biscantus) irgend eines Motetts oder Rondells in b fa ♮ mi steht durch ♮ durum und er seinen Biscantus eine Quinte höher nimmt, es nötig ist, zu sagen, mi im hohen fa (fis) und so durch die falsa musica; denn eine Quinte von mi nach fa ist keine gute Konsonanz, weil von ♮ bis zu dem hohen fa zwei Ganztöne und zwei Halbtöne sind, deren Verbindung keine Konsonanz giebt, und es ist nötig, dass dort, wo von einer Note zur anderen eine Quinte ist, eine gute und wahre Konsonanz sei.

Und daher entsteht hier die Frage, weshalb es nötig war, in der regulären Musik von der falsa musica oder falsa mutatio zu sprechen, da doch kein Reguläres etwas Falsches aufnehmen darf, sondern vielmehr Wahres. Hierzu ist zu sagen, dass die mutatio falsa oder die falsa musica nicht unnütz ist, sondern sie ist sogar notwendig, um eine gute Konsonanz zu bilden und um eine schlechte zu vermeiden. Denn wenn wir, wie gesagt, eine Quinte haben wollen, müssen wir notwendig drei Ganztöne und einen Halbton haben, so dass, wenn

evitandam. Nam sicut dictum est, si velimus habere diapente, de necessitate oportet, quod habeamus tres tonos cum semitonio, ita quod, si aliqua figura sit in b fa ♮ mi sub ♮ quadrato et alia sit in f acuta per naturam, tunc non est ibi consonantia, quia ibi non sunt tres toni cum semitonio, sed tantum duo toni cum semitonio duplici; veruntamen fieri potest ibidem, quod per falsam musicam appellamus, scilicet quando facimus de semitonio tonum vel e converso; non tamen est falsa musica, sed inusitata.

Unde notandum est, quod b molle non est de origine aliarum clavium; hoc autem cognoscitur per signum ♮ quadrati vel b rotundi in loco inusitato locatum, ita quod dicamus mi durum in f acutum cum signo ♮ quadrati; vel si b rotundum ponamus in b fa ♮ mi vel in consimilibus, ita quod sit in toni proportione, et tunc erit cum diapente consonantia; et ideo falsa musica est necessaria quandoque, et etiam ut omnis consonantia seu melodia in quolibet signo perficiatur.

Igitur scire debesmus secundum dictum, quod duo sunt signa falsae musicae, scilicet b rotundum et ista alia figura ♮; et talem proprietatem habent, videlicet quod b rotundum habet facere de semitonio tonum, tamen in descendendo, et de tono*) in ascendendo

*) Couss. hat „semitonio"

irgend eine Note in b fa ♮ mi unter ♮ quadrat und eine andere im hohen f im natürlichen Hexachord steht, dann ist hier keine Konsonanz, weil keine drei ganze Töne mit Halbton vorhanden sind, sondern nur zwei Ganztöne mit zwei Halbtönen, jedoch kann daselbst das geschehen, was wir falsa musica nennen, wenn wir nämlich aus dem Halbton einen Ton machen, oder umgekehrt; das ist jedoch keine falsa musica (falsche Musik) sondern eine ungewohnte Musik.[1])

Daher ist zu merken, dass b molle anderen Ursprungs ist,[2]) als die anderen Schlüssel; das aber wird wahrgenommen durch die an ungewohnten Stellen befindlichen Zeichen ♮ und b, so dass wir sagen: mi durum (fis) im hohen f mit dem Zeichen ♮; oder wenn wir b in b fa ♮ mi oder in ähnliche Schlüssel setzen, so dass das Verhältnis eines Tones eintritt, dann wird es mit der Quinte eine Konsonanz bilden; daher ist die falsa musica zuweilen eine Notwendigkeit, damit jede Konsonanz oder Melodie in jedem Zeichen vollkommen zuwege gebracht werde.

Nach dem Gesagten ist daher zu wissen, dass es zwei Zeichen der falsa musica giebt, nämlich b und ♮, und diese haben die Eigentümlichkeit, dass b aus einem Halbton einen Ton macht, jedoch im Abwärtssteigen, und aufwärts-

habet facere semitonium.*) Et e converso fit de alia figura ista ♮ scilicet quod de tono descendente habet facere semitonium.**) Tamen in illis locis, ubi ista signa requiruntur, sunt***), ut superius dictum est, non falsa, sed vera et necessaria, quia nullus motettus sive rondellus sine ipsis cantari†) possunt, et ideo vera, quia id, quod falsum est, sequitur, quod non sit verum, sed hoc non est falsum, ergo etc.

De tempore imperfecto.

Sex minimae possunt poni pro tempore imperfecto; unde notandum est, quod quando pro tempore imperfecto duae ponuntur semibreves non signatae, ambae sunt aequales, quia quaelibet tres valet minimas, ut hic:

Quando tres ponuntur, prima valet tres minimas, secunda duas, tertia solam, ut hic:

††)

Quando quattuor, prima minor, secunda minima, tertia minor, quarta minima, ut hic:

Quando quinque ponuntur, tres

steigend macht es aus einem Ton einen Halbton. Umgekehrt macht das ♮ abwärts aus einem Ton einen Halbton. Jedoch an den Stellen, an welchen diese Zeichen erfordert werden, sind sie, wie oben gesagt, keine falschen, sondern wahre und notwendige Zeichen, weil kein Motett oder Rondell ohne sie gesungen werden kann, und deshalb sind sie wahre Zeichen, weil das, was falsch ist, nicht wahr ist, aber dieses ist nicht falsch, also u.s.w.

Über das imperfekte Tempus.

Sechs Minimä können für ein imperfektes Tempus gesetzt werden [1]); wenn daher für ein imperfektes Tempus zwei nicht bezeichnete Semibreves [2]) gesetzt werden, so sind diese beiden gleich, weil jede drei Minimä gilt. [3])

Wenn drei gesetzt werden, gilt die erste drei Minimä, die zweite zwei, die dritte eine. [4])

Wenn vier gesetzt werden, gilt die erste zwei Minimä, die zweite eine, die dritte zwei, die vierte eine.

Wenn fünf gesetzt werden, gelten die drei ersten als Minimä,

*) Org. hat tonum.

**) Org. hat tonum.

***) Org. hat et.

†) Couss. hat cantari non possunt.

††) Diese letzte Note, wie auch die in den folgenden Beispielen gesetzten Mi-

primae minimae, quarta minor, quinta minima, ut hic:

Quando sex ponuntur, omnes erunt aequales minimae, ut hic:

Et sic debent proferri omnes semibreves in quolibet tempore perfecto sive imperfecto, quando non signantur, quia, si sunt signatae, secundum quod signatae sunt, debent proferri. Et notandum, quod plures quam sex non possunt poni pro tempore imperfecto, nisi ibi sint semiminimae, ut hic:

Sciendum, quod secundum diversos istarum semibrevium valores diversa sortiuntur nomina. Unde semibrevis, quae sex valet minimas, maior nuncupatur; semibrevis vero, quae quinque vel quattuor, semimaior nuncupatur a semus (sic), quod est imperfectus, a, um; illa vero, quae tres valet minimas, recta et vera semibrevis vocatur, licet omnia corpora obliqua, largo modo loquendo, id est de semibrevibus, semibreves vocentur; illa vero, quae sola ..., minima appellatur; cuius vero minimae medietas, semiminima nominatur. Minimae tamen et semiminimae ad gradum salvandum,

die vierte gilt zwei und die fünfte eine.

Wenn sechs gesetzt werden, sind alle gleiche Minimä.

Und so müssen alle Semibreves in jedem perfekten oder imperfekten Tempus vorgetragen werden, wenn sie nicht bezeichnet sind, weil sie, wenn sie eine Bezeichnung haben, nach dieser Bezeichnung vorgetragen werden müssen. Auch ist zu merken, dass für ein imperfektes Tempus mehr als sechs Semibreves nicht stehen können, wofern es nicht Semiminimä sind.

Nach den verschiedenen Werten dieser Semibreves sind auch deren Benennungen verschieden. Daher wird eine Semibrevis, welche sechs Minimä gilt, Semibrevis maior genannt; aber eine Semibrevis, welche fünf oder vier Minimä gilt, heifst Semibrevis semimaior, von semis, d. i. unvollkommen: jene aber, welche drei Minimä gilt, heifst Semibrevis recta und vera, obgleich alle schiefen Notenkörper, wenn man im weitern Sinne von den Semibreves spricht, Semibreves genannt werden [1]); jene aber, welche nur eine Minima gilt, heifst Minima, und deren Hälfte heifst Semiminima. Der Minima jedoch und der Semiminima könnten zur Erlangung des Grades [2]), in welchem die als Minima gesetzte gewesen ist, andere

nimä, sollen nach dem Texte Semibreves-Noten sein; wir vermuten, dass die Beispiele später zugefügt worden sind.

in quo posita fuit minima, alia nomina imponi possent, ita quod minima vocetnr semiminor, et semiminima minima nominetur.

Sciendum est etiam qnod secundum modernos sicut minima potest diminui, sic potest augeri. Unde sciendnm est, quod qnando duae minimae inter duas semibreves vel breves ponnntur in medietate, secunda minima duas valet minimas et altera minima vocabitur tum in gradu ternario, sicut duae semibreves inter duas breves qnando ponuntur in modo perfecto secunda semibrevis altera vocabitur, quae sex valet minimas, ut dictnm est prius.

Benennungen beigelegt werden, so dass die Minima könnte semiminor und die Semiminima könnte minima heifsen.

Anch ist zn wissen, dass, wie nach den hentigen Musikern die Minima vermindert werden kann, sie auch kann vermehrt werden. Wenn daher zwei Minimā in der Mitte zwischen zwei Semibreves oder zwischen zwei Breves stehen, gilt die zweite Minima zwei Minimā und wird altera Minima genannt, dann im dreiteiligen Grade, wie wenn zwei Semibreves zwischen zwei Breves stehen im Modns perfektus, die zweite Semibrevis altera genannt wird, welche sechs Minimā gilt, wie früher gesagt wnrde.

De signis temporum perfectorum et imperfectorum.

Dicto de brevibus et semibrevibns et minimis et semiminimis, et de valore earum, dicendum est de signis perfectorum tempornm sive imperfectorum. Unde sciendum qnod ad temporis perfecti designationem circulus apponatnr rotundus, quia forma rotnnda perfecta est, vel secundum aliqnos obliqni apponantur tractuli tres, et utrumque unum est, nt hic:

Ad denotandum quod quaelibet semibrevis dividitur in tres partes aequales in ternario loco, dicendnm est, quod ubicumqne talis

Über die Bezeichnung der perfekten und imperfekten Tempora.[1]

Nachdem wir über die Breves, Semibreves, Minimā und Semiminimā und über deren Wert gesprochen haben, wollen wir jetzt über die Bezeichnung der perfekten und imperfekten Tempora sprechen. Znr Bezeichnnng des perfekten Tempus wird ein Kreis gesetzt, weil diese runde Form eine vollendete ist, oder nach anderen werden auch drei schiefe Striche gesetzt; beide bedenten dasselbe.

Bezüglich der Bezeichnung, dass jede Semibrevis in drei gleiche Teile geteilt wird im dreiteiligen Takte, ist zn sagen, dass wo ein

circulus vel tres tractuli sine divisionis puncto reperiantur, est perfectionis*), scilicet quod tempus in se perfectum, id est aptum natum ad dividendum in tres partes aequales; quod sit perfectum, sic probatur: hoc est perfectum, quod habet principium, medium et finem, sed tempus est huiusmodi, ergo etc. Et e converso illud est imperfectum, quod caret istis, sive uno istorum; sed tempus imperfectum est huiusmodi, ergo maiore parte minor declaratur. Tempus enim imperfectum in duas dividitur semibreves, et sic uno caret istorum. Unde ad eius perfectionem denotandam semicirculus vel duo tractuli apponantur.



solcher Kreis oder drei Striche ohne den Punkt der Division gefunden werden, dies als Bezeichnung der Perfektion gilt, nämlich dass das Tempus in sich perfekt ist, d. i. dass es sich in drei gleiche Teile teilen lässt; dass es perfekt ist, lässt sich so beweisen: Perfekt ist dasjenige, was einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat; aber das Tempus (perfektum) ist von dieser Art, also u. s. w. Umgekehrt ist jenes Tempus imperfekt, welchem diese Merkmale fehlen oder eines derselben; aber von dieser Art ist das Tempus imperfektum, also ergiebt sich, dass es ein kleinerer Teil ist als der gröfsere Teil. Denn das imperfekte Tempus wird in zwei Semibreves abgeteilt, und so fehlt ihm ein Merkmal der Perfektion. Daher wird zur Bemerkung des imperfekten Tempus der Halbkreis oder es werden zwei Striche gesetzt.

De variationibus modorum perfectorum et imperfectorum.

Cum de signis temporum variationem denotantibus fecimus mentionem, quomodo modernis cantoribus tam in modo quam in tempore fiat variatio dicendum est. Sunt alii cantus perfecti modo et tempore, alii imperfecti modo et non tempore, alii tempore et non modo, alii partim perfecti et alii partim imperfecti tam modo quam

*) Hier dürfte signum zu ergänzen sein.

Über die Veränderungen der perfekten und imperfekten Modi.

Da wir die die Veränderung der Tempora angebenden Zeichen erwähnt haben, ist darüber zu sprechen, wie von den heutigen Sängern sowohl im Modus als im Tempus eine Veränderung entsteht. Einige Gesänge sind perfekt im Modus und im Tempus, andere sind imperfekt im Modus und nicht im Tempus, andere im Tempus und nicht im Modus, andere sind teilweise perfekt und andere teil-

tempore. Et ubi notitiam tam de modo quam tempore variationum*) habeamus, perfectionem signa, aliud modum perfectum, aliud modum imperfectum notanda**) dare affectamus. Sed primo de divisa cantuum variatione videamus. Modus perfectus vocatur, quando tria tempora perfecta sive imperfecta pro perfectione qualibet accipiuntur. Modus vero imperfectus est, quando duo. In modo perfecto longa ante longam valet tria tempora, nisi imperficiatur a sola brevi praecedente vel sequente. Duplex longa sex tempora valet. In modo vero imperfecto simplex longa duo valet tempora nec unquam plus valere potest, nisi punctus apponatur. Duplex vero quattuor, nec potest augeri nec minui, nisi per solam minimam vel per duas, ut hic:



Item in modo perfecto, ut visum est, duplex longa imperficitur duobus modis: cum sola brevi, et tunc non valet nisi quinque, sive cum duabus, et tunc non valet nisi quattuor. Posset etiam imperfici

*) Couss. hat variationem.

**) Couss. hat notitiam.

weise imperfekt sowohl im Modus als im Tempus. Und wenn wir eine Kenntnis der Veränderungen, sowohl des Modus als auch des Tempus haben, suchen wir Zeichen zu geben, welche die Perfektion anzeigen, eines für den Modus perfektus und eines für den Modus imperfektus. Aber zuerst ist die auf der Teilung beruhende Veränderung der Gesänge zu betrachten. Perfekt wird der Modus genannt, wenn drei perfekte oder drei imperfekte Tempora für jede Perfektion genommen werden. Der Modus ist imperfekt, wenn zwei Tempora auf eine Perfektion kommen. Im perfekten Modus gilt die Longa vor einer Longa drei Tempora, wenn sie nicht durch eine einzelne vorhergehende oder nachfolgende Brevis imperfekt gemacht wird. Die doppelte Longa gilt sechs Tempora. Aber im imperfekten Modus gilt die einfache Longa zwei Tempora, und niemals kann sie mehr gelten, wenn ihr nicht ein Punkt beigefügt wird. Die doppelte Longa aber gilt vier Tempora; sie kann nicht vermehrt und nicht vermindert werden, aufser durch eine einzelne Minima, oder durch zwei, wie hier:

Ebenso wird im perfekten Modus, wie man gesehen hat, die doppelte Longa auf zweifache Weise imperfekt: durch eine einzelne Brevis, und dann gilt sie nur fünf, oder durch zwei Breves, und dann gilt sie nur vier Breves.

per minimas, sicut duplex imperfecta. Praeterea in modo perfecto secunda duarum brevium inter duas longas, ut visum est alteratur. In modo vero imperfecto nulla potest alterari.

Sie könnte auch imperfekt werden durch Minimä, wie die doppelte imperfekte. Außerdem wird im perfekten Modus die zweite von zwei Breves zwischen zwei Longä alteriert, wie wir gesehen haben; aber im imperfekten Modus kann keine alteriert werden.

Item quotiescumque pausae trium temporum in uno corpore reperiuntur, modus est perfectus, ut in Orbis orbatur.

So oft Pausen dreier Tempora in einer Figur gefunden werden, ist der Modus perfekt, wie in Orbis orbatur.

Quotiescumque duae vel plures pausae reperiuntur in medietate, quarum quaelibet valet duo tempora, modus est imperfectus, ut in Adesto vetus.

So oft zwei oder mehr Pausen mitten im Gesange gefunden werden, von denen jede zwei Tempora gilt, ist der Modus imperfekt, wie in Adesto vetus.

Modus perfectus et tempus perfectum continentur in quodam cantu, qui vocatur: Deus iudex fortis. Modus est perfectus, quia semper tria tempora pro qualibet perfectione accipiuntur. Tempus est perfectum, quia quodlibet tempus in tres partitur semibreves.

Modus perfektus und Tempus perfektum sind in dem Gesange Deus iudex fortis. Der Modus ist perfekt, weil immer drei Tempora für jede Perfektion genommen werden; das Tempus ist perfekt, weil jedes Tempus in drei Semibreves geteilt wird.

Modus imperfectus et tempus imperfectum continentur in Adesto, quia ibi duo tempora pro perfectione qualibet accipiuntur, et quodlibet tempus non partitur nisi in duas partes aequales semibreves.

Der Modus imperfektus und das Tempus imperfektum sind enthalten in Adesto, weil hier zwei Tempora für jede Perfektion genommen werden und jedes Tempus nur in zwei Teile, nämlich in zwei gleiche Semibreves geteilt wird.

Modus perfectus et tempus imperfectum continentur in Bona condit.

Der perfekte Modus und das imperfekte Tempus sind enthalten in Bona condit.

Tempus perfectum et modus imperfectus in Misera.

Das perfekte Tempus und der imperfekte Modus finden sich in Misera.

Tempus partim perfectum et

Das Tempus, teilweise perfekt

partim imperfectum et modus etiam continentur in Garison.

Ad modum perfectum denotandum secundum aliquos apponitur quadrulus tres intus continens tractulos protactos, ut hic:

Ad modum vero imperfectum denotandum apponitur quadrulus duos intus continens tractulos protractos, ut hic:

Ad modum et tempus perfectum denotandum insimul apponatur circulus intus tres tractulos continens, ita quod circulus tempus denotet perfectum, tractuli modum, ut hic:

Ad signandum vero modum et tempus imperfectum, semicirculus duos intus tractulos continens apponatur, ut hic:

Sed ut modum dumtaxat sive tempus variare possumus, signum sibi ipsi singulare proprium, scilicet quadrulum, ut visum est, appropriamus.

De notulis rubris.

Capitulum I.

Qua de causa notae rubrae in motectis ponantur, breviter videamus. Dicendum est igitur, quod duabus de causis, principaliter:

und teilweise imperfekt, und auch der Modus sind enthalten in Garison.

Zur Bezeichnung des Modus perfektus wird nach Manchen ein Quadrat gesetzt, welches innerhalb drei Striche enthält.

Für die Bezeichnung des imperfekten Modus setzt man ein Quadrat mit zwei innerhalb desselben gezogenen Strichen.

Zur Bezeichnung des perfekten Modus und zugleich des perfekten Tempus setzt man einen Kreis mit drei in denselben gezogenen Strichchen, so dass der Kreis das perfekte Tempus und die Strichchen den perfekten Modus angeben.

Um anzuzeigen, dass Modus und Tempus imperfekt sind, setzt man einen Halbkreis, welcher zwei Strichchen enthält.

Aber wenn wir nur den Modus oder das Tempus verändern können, geben wir ihm sein besonderes eigentümliches Zeichen, nämlich das Quadrat.

Über die roten Noten.

1. Kapitel.

Lasst uns kurz sehen aus welcher Ursache in den Motetten die roten Noten gesetzt werden. Es geschieht dies hauptsächlich aus

vel quia rubrae de alia mensura quam nigrae cantantur, ut in: Thoma tibi obsequia; quare in tenore illius motecti rubrae cantantur ex temporibus perfectis de modo imperfecto, nigrae vero e converso; vel rubrae aliquoties ponuntur, quia reducuntur sub alio modo, ut in motecto In arboris; in tenore illius motecti de rubris tria tempora pro perfectione sunt accipienda, de nigris vero duo; vel de rubris aliquando huc et illuc in Balladis, Rondellis et Motectis ponuntur, quia reducuntur et ad invicem operantur, ut in Plures errores.

zwei Ursachen: entweder weil die roten Noten in einer anderen Mensur gesungen werden als die schwarzen, wie in Thoma tibi obsequia, in dessen Tenor die roten Noten in perfekten Tempora vom imperfekten Modus gesungen werden, die schwarzen aber umgekehrt [1]); oder es werden die roten Noten oft gesetzt, weil sie unter einem anderen Modus geordnet werden, wie in der Motette In arboris, in dessen Tenor von den roten Noten drei Tempora für eine Perfektion zu nehmen sind, von den schwarzen aber zwei; die roten Noten werden zuweilen hier und dort in Balladen, Rondellen und Motetten gesetzt, weil sie auf einander bezogen werden und sie sich unter einander aushelfen [2]), wie in Plures errores.

Capitulum II.

Secundo modo apponuntur rubrae, quia cantantur in octava*) loci, ubi sunt sitae, ut in Gratia miseri et in motecto, qui vocatur Quelz avis. In horum etiam motectorum tenoribus omnes rubrae notae dicuntur in octava. Aliquando rubrae ponuntur ad differentiam proprii, id est simplicis et plani cantus, quia sunt**) non de plano, id est de proprio cantu, ut in Claerbuch. Ibi aliquoties

*) Original hat: quia cantantur in octava; nam loci ubi sunt sitae, etc.

**) Org. hat sicut.

2. Kapitel.

Auf die zweite Weise werden rote Noten gesetzt, weil sie in der Oktave der Stelle gesungen werden, an welcher sie stehen, wie in Gratia miseri und in der Motette Quelz avis. In den Tenoren dieser Motetten werden alle roten Noten in der Oktave gesungen. Zuweilen werden auch rote Noten zur Unterscheidung des eigentlichen, d. i. des einfachen und planen Gesanges gesetzt, weil sie nicht dem cantus planus, d. i. dem eigentlichen Gesange angehören, wie in Claerbuch. Dort werden zuweilen rote

rubrae ponuntur, ut longa ante longam non valeat tria tempora, vel ut secunda duarum brevium inter longas per omnia*) non alteretur, ut in tenore In nova sit animus; vel etiam ponuntur, ut longa ante longam valeat tria tempora et brevis ante brevem tres semibreves, ut In arboris. Rubrae etiam ponuntur aliquando, quia tempus et modus variatur, ut in tenore de Garison. In tenore enim illius motecti longae notulae nigrae tria tempora valent perfecta, rubrae vero duo tempora imperfecta, et aliquando e converso, ut in tenore motecti, qui vocatur Plures errores sunt.

Noten gesetzt, damit die Longa vor einer Longa nicht drei Tempora gelte, oder damit die zweite von zwei zwischen Longä stehende Breves nicht muss alteriert werden[1], wie in dem Tenor In nova sit animus; oder sie werden auch gesetzt, damit eine Longa vor einer Longa drei Tempora und die Brevis vor einer Brevis drei Semibreves gelte, wie In arboris. Die roten Noten werden auch zuweilen gesetzt, weil Tempus und Modus sich ändern, wie in dem Tenore von Garison. Denn in dem Tenor dieser Motette gelten die schwarzen Longä drei perfekte Tempora, die roten aber zwei imperfekte, und zuweilen umgekehrt, wie in dem Tenore von Plures errores sunt.[2])

De nominibus temporum perfectorum.

Cum de temporibus et prolatione, secundum quod in sex sive novem dividuntur modis, superius tractavimus competenter, ne de temporis divisione insufficienter videamus tractasse, de tempore strictius tractare affectamus. Unde sciendum est, quod tempus perfectum est triplex, scilicet minimum, medium et maius. Minimum tempus posuit Franco. Unde notandum est secundum magistrum Franconem, et sicut visum est superius, minimum tempus non nisi tres

Über die Namen der perfekten Tempora.

Weil wir über die Tempora und über die Prolatio, wonach in den Modi sechs oder neun Teile abgeteilt werden oben ausreichend gehandelt haben, suchen wir das Tempus genauer zu behandeln, damit wir nicht scheinen dessen Einteilung unzureichend dargelegt zu haben. Es ist zu wissen, dass das perfekte Tempus ein dreifaches ist, nämlich minimum, medium und maius. Das Tempus minimum setzte Franco.[3]) Nach dem Lehrer Frnnco und auch nach dem, was wir oben gesehen haben, enthält das Tempus minimum nur drei Semibreves, welche nämlich so

*) Simon Tunsted (bei Couss. IV, 271) sagt statt „per omnia“ „de necessitate“.



continere semibreves, quae quidem adeo sunt strictae, quod amplius dividi non possunt nisi per minimas dividantur. Unde notandum, quod quando aliquis cantus temporis perfecti reperitur, ubi non nisi tres continentur semibreves pro uno tempore secundum minimum tempus pronuntiari debent, si sunt quattuor, primae duae minimae, nisi aliter signentur.

genau sind, dass sie weiter nicht geteilt werden können, wofern man sie nicht durch Minimä teilt. Wenn daher irgend ein Gesang eines perfekten Tempus gefunden wird, worin nur drei Semibreves für ein Tempus enthalten sind, so müssen diese nach dem Tempus minimum vorgetragen werden; wenn es aber deren vier sind, so sind die zwei ersten Minimä, wenn es nicht anders bezeichnet ist.

Item sciendum est, quod quando pro isto minimo tempore duae pronuntiantur semibreves, prima maior debet esse et nunquam secunda, nisi signetur; licet secundum artem veterem superius probavimus, quod secunda debet esse maior. Ratio huius est haec, quia illae semibreves in hoc tempore minimo se habent, sicut tres minimae in tempore maiore. Nam quando duae semibreves pro tribus minimis pronuntiantur, prima duas minimas valet, secunda vero solam minimam valet, nisi aliter signetur, ut superius visum est.

Ebenso ist zu wissen, dass wenn für dieses Tempus minimum zwei Semibreves vorgetragen werden, die erste maior sein muss und niemals die zweite, wofern das nicht bezeichnet ist, obgleich wir oben nach der alten Kunst es gebilligt haben, dass die zweite maior sein müsste.[1]) Der Grund hiervon ist der, dass jene Semibreves in diesem Tempus minimum sich verhalten, wie drei Minimä im Tempus maius.[2]) Denn wenn zwei Semibreves für drei Minimä zu rechnen sind, so gilt die erste zwei Minimä, aber die zweite nur eine einzelne Minima, wenn es nicht anders bezeichnet ist, wie man oben gesehen hat.

De medio tempore perfecto.

Medium tempus est illud, quod continet in se tres semibreves aequales, quae quaelibet duas valet minimas vel valere debet, et medium tempus perfectum non nisi sex minimas in se continet; et si ponuntur quattuor pro illo

Über das medium Tempus perfektum.

Das medium Tempus ist jenes, welches in sich drei gleiche Semibreves enthält, von denen jede zwei Minimä gilt oder gelten muss; das medium Tempus perfektum enthält nur sechs Minimä, und wenn vier für jenes Tempus ge-

tempore, duae debent esse minimae; si quinque, qnattnor debent fieri minimae; si sex, omnes minimae et aequales. Et si dividuntur, per semiminimas dividentur, quarum quaelibet minima in duas dividitur semiminimas. Unde qnando nos videmus, quod plures quam sex non ponuntur pro tempore, sub tempore medio perfecto eas pronuntiare debemus. Possumus tamen eas secundum maius tempus pronuntiare, licet plures quam sex non ponantur; et hoc qnando signantur. Nam sicut signentur, proferri debent, secundum quod sunt signatae.

setzt werden, müssen zwei davon Minimä sein; wenn fünf gesetzt werden, müssen vier Minimä sein, wenn sechs, müssen sie alle Minimä und gleich sein. Wenn sie geteilt werden, so wird das durch Semiminimä geschehen, indem jede Minima in zwei Semiminimä geteilt wird. Wenn wir daher sehen, dass für ein Tempus nicht mehr als sechs Semibreves gesetzt werden, so müssen wir dieselben unter dem medium Tempus perfektum vortragen. Wir können jedoch dieselben auch nach dem maius Tempus vortragen, wenn mehr als sechs nicht gesetzt sind und zwar dann, wenn sie so bezeichnet sind. Denn so wie sie bezeichnet sind, müssen sie nach ihrer Bezeichnnng vorgetragen werden.

De maiore tempore perfecto sciendum est, qnod continet in se tres semibreves, qnarum quaelibet valere posset tres minimas, nec plures valere posset, nisi per semiminimas dividatnr. Unde quando plures quam sex ponnntur minimae, necessario oportet, quod sit mains tempus perfectum, et sic maius tempus perfectum tria minima tempora in se continet.

Das maius Tempus perfektum enthält in sich drei Semibreves, von denen jede drei Minimä gilt und anch nicht mehr gelten kann, wofern nicht durch Semiminimä geteilt wird. Wenn daher mehr als sechs Minimä gesetzt werden, muss notwendig das maius Tempns perfektum vorhanden sein, und so enthält das maius Tempus perfektum drei minima Tempora in sich.

De minimo tempore imperfecto.

Item sciendum est, quod sicut tempns perfectum est triplex, scilicet minimum, medinm et maius, ut dictnm est, sic tempus imperfectum est duplex, scilicet mini-

Über das minimum Tempus imperfektum.

Sowie das Tempus perfektum ein dreifaches ist, nämlich minimum, medium und maius, so ist das Tempus imperfektnm ein zweifaches, nämlich minimum und

mum et maius. Minimum tempus est illud, quod continet in se duas semibreves, quarum quaelibet duas valet minimas, et sic minimum tempus imperfectum non nisi quattuor minimas valere debet, nisi per semiminimas dividatur.

De tempore maiore imperfecto.

Maius tempus imperfectum continet in se duas semibreves aequales, quarum quaelibet valet tres minimas, et sic tempus majus imperfectum sex minimas in se continet. Unde quando nos videmus, quod plures quam quattuor minimae ponuntur pro tempore imperfecto, secundum maius tempus imperfectum eas debemus pronuntiare. Et sic apparet, quod sicut perfectum in tres dividitur semibreves, sic in tres prolationis species, et tempus imperfectum in duas, scilicet minimum et maius, secundum quod in duas dividitur semibreves. Et est notandum, quod maius tempus imperfectum se habet sicut maius tempus perfectum.

Explicit ars nova magistri Phi-l'ppi de Vitri.

Deo gratias. Amen.

maius. Das minimum Tempus ist jenes, welches in sich zwei Semibreves enthält, von denen jede zwei Minimä gilt, und so darf das minimum Tempus imperfektum nur vier Minimä gelten, wenn nicht durch Semiminimä geteilt wird.

Über das Tempus maius imperfektum.

Das Tempus maius imperfektum enthält in sich zwei gleiche Semibreves, von denen jede drei Minimä gilt, und so enthält das maius Tempus imperfektum sechs Minimä. Wenn wir daher sehen, dass mehr als vier Minimä für das imperfekte Tempus gesetzt werden, müssen wir dieselben nach dem maius Tempus imperfektum vortragen. Und so zeigt es sich, dass gleich wie das Tempus perfektum in drei Semibreves geteilt wird, es auch in drei Gattungen der Prolatio zerfällt, und das Tempus imperfektum in zwei, nämlich minimum und maius, wobei in zwei Semibreves abgeteilt wird. Es ist zu merken, dass das maius Tempus imperfektum sich verhält, wie das maius Tempus perfektum.

Es schliefst die Ars nova des Lehrers Philipp von Vitry.

Gott sei Dank! Amen.

Bemerkungen zur Ars nova von Philipp von Vitry.

Seite 147:

1) Diese hier nach Boethius Buch 1, Kap. 2, gemachte Einteilung der Musik gründet sich auf die ausgedehnte Bedeutung, welche das Wort Musik bei den Griechen hatte; man bezeichnet damit nicht nur jede Art von Kenntnis und Kunst, sondern auch die Ordnung und den Zusammenhang aller Dinge. Alles, was die Natur in ihrem Umfange begreift, hatte die Musik zu einigen und harmonisch zu gestalten. Die Lyra galt nur als eine Nachahmung des grofsen nach denselben Gesetzen musikalisch aufgebauten Weltalls. Die Ideen über die Sphärenmusik finden sich noch bei späteren griechischen und lateinischen Schriftstellern vertreten oder doch mit grofser Pietät behandelt; diese Ansichten erhielten sich sogar bis ins späte Mittelalter. Die Musik des Weltalls, sagt Boethius, kann man am besten an den Dingen erkennen, welche man am Himmel selbst oder in der Zusammenfügung der Elemente oder in der Verschiedenheit der Jahreszeiten wahrnimmt. Denn wie sollte es geschehen, dass die Maschine des Himmels so schnell in so schweigsamem Laufe bewegt werde? Die menschliche Musik, sagt derselbe Boethius, sieht jeder ein, der einen Blick in sich selbst thut. Was ist es denn anderes, was jene unkörperliche Lebhaftigkeit der Vernunft mit dem Körper vermischt, als eine gewisse Harmonie und Einrichtung, welche gleichsam eine einzige Konsonanz von tiefen und hohen Stimmen bewirkt? — Die instrumentale Musik, sagt derselbe, ist die, von der man sagt, dass sie in gewisse Instrumente gelegt sei (d. h. die nach den drei Tongeschlechtern geordnete mathematisch abgemessene Skala), diese werde ausgeübt durch Anspannen, z. B. der Saiten, oder durch Blasen, z. B. bei Blasinstrumenten u. s. w.

Diese instrumentale Musik zerfiel in eine theoretische und praktische. Erstere, auch musica harmonica, von Boethius Buch 5, Kap. 2, Harmonie genannt, war nach demselben Boethius, Buch 5, Kap. 2, die Fähigkeit, welche die Unterschiede der hohen und tiefen Töne mit dem Gefühle (d. i. dem Gehöre) und mit dem Verstande abwägt, wobei Gefühl und Verstand gewisse Instrumente dieser harmonischen Fähigkeit sind. Sie schloss also in sich Kenntnis und Verständnis des Tonsystems.

Die praktische Musik teilte sich, je nachdem das Ausführen der Tonreihen durch natürliche oder künstliche Werkzeuge geschah, in Gesang und Instrumentalmusik.

2) Unter concordantia ist hier nach der gegebenen Erklärung über intrumentale Musik die Harmonie, die Tonreihe zu verstehen, welche nach den mathematischen Gesetzen in dem Monochord dargestellt wird. Diese wird in demselben nach dem diatonischen, nach dem chromatischen und nach dem enharmonischen Geschlechte geordnet.

3) Unter Tongeschlecht versteht man eine bestimmte Kombination der Klänge, die sich bei den Griechen innerhalb des Tetrachords vollzog. Die dasselbe begrenzenden Töne hiefsen feststehende und blieben in jedem der drei Geschlechter unverändert, während die Zwischenklänge, die sogenannten beweglichen, im chromatischen und harmonischen Geschlechte nach dem untern feststehenden hinuntergestimmt wurden im Gegensatz zu dem diatonischen, wo sie das Maximum ihrer Spannung haben. Die Aufstellung des Tetrachords in den drei Geschlechtern mit unseren Notennamen ausgedrückt war folgende: diatonisch h c d e; chromatisch h c des e; enharmonisch h ces deses e. Das durch Hinunterstimmen der beweglichen Töne

nunmehr gröfser gewordene höchste Intervall ist charakteristisch für jedes der beiden Geschlechter: es wird im chromatischen zur kleinen, im enharmonischen zur grofsen Terz, welche beide Intervalle als unzusammengesetzte erscheinen.

Seite 148:

1) Boethius erklärt dies im 1. Buche Kap. 7, wie folgt: „Wir setzen z. B. drei Einheiten hin, oder drei Zweiheiten oder drei Dreiheiten, oder überhaupt drei Zahlen von beliebig gleicher Gröfse; die vielfachen Zahlen gewinnen wir dann so, dass wir hieraus eine zweite Reihe herstellen, in welcher die erste Zahl gleich der ersten Zahl in der ersten Reihe ist; die zweite Zahl der zweiten Reihe ist gleich der Summe der ersten Zahl in der ersten Reihe und der ersten Zahl in der zweiten Reihe; die dritte Zahl in der zweiten Reihe ist dann gleich der Summe der ersten Zahl in der ersten Reihe und der zweiten Zahl in der zweiten und der dritten in der ersten Reihe, denn indem auf diese Weise die Zahl in Progression tritt, entsteht die erste doppelte Proportion der Vielfachheit, wie folgendes Schema zeigt:

1	1	1
1	2	4

Hier ist also die Einheit in der zweiten Reihe gleich der Einheit in der ersten. Ebenso ist die Zweiheit (in der zweiten) gleich der Summe der beiden Einheiten in der ersten und zweiten Reihe. Ebenso ist das Vierfache gleich der Summe der Einheit in der ersten Reihe, der Zweiheit in der zweiten und der dritten Einheit in der ersten Reihe. Es ist also 1, 2, 4 die doppelte Proportion."

Seite 150:

1) Unter der Linie in der Dreifaltigkeit dürfte eine der drei Linien zu verstehen sein, welche auf dem Monochord unterhalb der Saite gezogen sind zur Aufnahme der Teilungspunkte nach den drei Geschlechtern.

Seite 151:

1) Die Art und Weise, die Skala abzuteilen, ist bei den mittelalterlichen Theoretikern verschieden. Man teilte z. B. in drei Teile nach den grofsen, kleinen und verdoppelten Buchstaben, welche die Schlüssel hiefsen; man teilte ferner auch nach Tetrachorden ab, jedoch in verschiedener Weise. Unser Autor teilt auch nach Tetrachorden ab und es soll in jedem Tetrachord ein Ganzton, ein Ganzton und darauf ein Halbton folgen, und diese Ordnung soll bei G (Γ) beginnen. Das erste Tetrachord wird enthalten G A B C; das zweite C D E F; das dritte F G a b; weiter geht es nicht mehr, so dass wir d, welches er als erste Grenze angiebt, nicht erreichen. Es wird also bei G wieder angefangen werden müssen, und es heifst das folgende Tetrachord G a ♮ c; das folgende c d e f u. s. w.

Seite 152:

1) Um dieses Verfahren deutlicher zu haben, denke man sich über einem Brette eine Saite gespannt, deren freischwingender Teil zwischen zwei festen Stegen 72 cm misst, und in G eingestimmt sei. Schiebt man einen beweglichen Steg in die Mitte der Saite, so wird jede der beiden Hälften in einer Länge von 36 cm das g ertönen lassen, und eine solche Teilung dieser Hälften in einer Länge von 18 cm wird g^1 geben. Setzt man nun den Steg in die Mitte zwischen die beiden G und g, so geschieht unter Berücksichtigung der vorher gegangenen Teilungen eine Vierteilung der ganzen Saite, von denen drei Viertel in einer Länge von 54 cm c angeben; hiervon die Hälfte von 27 cm wird c^1 und hiervon die Hälfte mit $13^1/_2$ cm wird c^2 angeben. Setzt man weiter den Steg in die Mitte der beiden cc^1, so erhält

man f in einer Saitenlänge von $40\frac{1}{2}$ cm; hiervon die Hälfte mit $20\frac{1}{4}$ cm giebt f^1 und hiervon die Hälfte mit $10\frac{1}{8}$ cm Saitenlänge giebt f^2. Zwei Drittel der ganzen Saite mit 48 cm geben d und hiervon die Hälfte mit 24 cm giebt d^1 und davon die Hälfte mit 12 cm giebt d^2. Teilt man nun die Saitenlänge von d in drei gleiche Teile und fügt man einen solchen Teil zur ganzen Saitenlänge von d, so erhält man A in einer Saitenlänge von 64 cm; davon die Hälfte von 32 cm giebt a, und hiervon die Hälfte mit 16 cm Länge giebt a^1. Zwei Drittel von der Saitenlänge des A geben das e mit $42\frac{2}{3}$ cm; hiervon die Hälfte giebt e^1 mit $21\frac{1}{3}$ cm, und davon die Hälfte giebt e^2 mit $10\frac{2}{3}$ cm Länge. Teilt man ferner die Saitenlänge von e in drei gleiche Teile und fügt man einen solchen Teil zur ganzen Saitenlänge von e, so erhält man H mit einer Saitenlänge von $56\frac{8}{9}$ cm; die Hälfte hiervon giebt ♮ (h) mit $28\frac{4}{9}$ cm. Drei Viertel vom ersten f geben b mit $30\frac{3}{8}$ cm Saitenlänge; hiervon die Hälfte mit $15\frac{3}{16}$ cm geben b^1.

Stellen wir die Saitenlängen für die Töne der Oktave von c bis c^1 zusammen, so erhalten wir: c mit 54 cm, d mit 48 cm, e mit $42\frac{2}{3}$ cm, f mit $40\frac{1}{2}$ cm, g mit 36 cm, a mit 32 cm, b mit $30\frac{3}{8}$ cm, ♮ mit $28\frac{4}{9}$ cm, c^1 mit 27 cm, mit welchen die oben angegebenen Intervallen-Verhältnisse übereinstimmen. Wir erhalten Ganztonfortschreitungen im Verhältnis von 9 : 8 und zwei Halbtonfortschreitungen, von e nach f und von h nach c im Verhältnis von 256 : 243, und eine Fortschreitung im Verhältnis von 2187 : 2048 von b nach ♮.

Unterzieht man die oben angeführten auf der Teilung der Saite nach dem mittelalterlichen Monochord beruhenden Intervallenverhältnisse einer näheren Betrachtung, so ergiebt sich, dass die Quinten, Quarten und Oktaven durchaus rein, die kleinen Terzen im Verhältnis von 32 : 27 (statt des reinen Verhältnisses 6 : 5), die großen Terzen im Verhältnisse von 81 : 64 (statt 5 : 4), die kleinen Sexten im Verhältnisse von 128 : 81 (statt des reinen Verhältnisses von 8 : 5), und die großen Sexten im Verhältnisse von 27 : 16 (statt 5 : 3) jedoch falsche und für harmonische Tonverbindungen durchaus unbrauchbar sind, so dass die Alten allen Grund hatten, diese Terzen und Sexten als Dissonanzen zu erklären und nur die Oktaven, Quinten und Quarten als Konsonanzen gelten zu lassen.

Seite 154:

1) D. i. die sogenannte Guidonische Hand, nämlich eine an den Fingergelenken der linken Hand geordnete Folge der Guidonischen Skala.

2) Man unterscheidet eine Proprietas des planen Gesanges und eine Proprietas des Mensuralgesanges; erstere wird von unserm Autor hier behandelt; im Mensuralgesange wird der ersten Note einer Ligatur die Proprietas zugeschrieben, wenn sie die ihrer Gestalt (nämlich einer Brevis) außer der Ligatur entsprechende Bedeutung der Brevis behält.

Seite 155:

1) D. h. Lässt man von zwei unter demselben Zeichen stehenden Silben, z. B. in C fa ut, eine Silbe, z. B. fa, fort und nimmt man dafür ohne Änderung des Tones ut, so entsteht die Mutation von fa in ut.

Seite 157:

1) Diese sich zuerst im Dialogus Oddo's, bei Gerbert I, 252 findende Erklärung des Wortes musica wird von diesem erläutert, indem er dem Schüler sagt: „Wie der Lehrer dir alle Buchstaben zuerst in der Tafel vorzeigt, so bringt auch der Musikus dir alle Töne im Monochord nach und nach bei.“ Auch unser Autor

sagte vorher: „Gamma ist nichts anderes, als die Zusammenstellung der Zeichen des Monochords mit dem Namen der Töne;“ und gleich darauf: Es giebt vier Hauptteile der Musik oder des Gamma.

2) In der ersten Bedeutung ist der Einklang das Zusammentreffen verschiedener Singstimmen in demselben Tone; in der zweiten Bedeutung ist er die Wiederholung eines Tones durch dieselbe Singstimme.

Seite 158:

1) Mathematisch jedoch kann er geteilt werden. Gaffor berichtet in seiner Practica mus. cap. 13, dass manche durch Beifügung ++ die Note, der es beigefügt ist, um eine Diesis, das kleinste Intervall des enharmonischen Geschlechtes erniedrigen wollten.

2) Nämlich von F aufwärts bis e ist eine grofse Septime.

Seite 159:

1) Boethius findet im 2. Buche Kap. 28, 29, 30 den kleineren Halbton im Verhältnis von 243 : 256 und den gröfseren im Verhältnis von 2048 : 2187.

2) Im 12. und 13. Jahrhundert war der Tenor das Fundament der Komposition, eine dem Chorale oder dem Volksliede entnommene Melodie, oft auch nur ein Bruchstück einer Melodie, das nur 8—10 Töne umfasste, welche dann öfter wiederholt wurden. Über diesem Tenor als der tiefsten Stimme erfand der Komponist eine zweite Stimme (Discantus), eine dritte (Triplum), eine vierte (Quadruplum). Später rückte der Tenor hinauf in die Stimme über der untersten und wurde die Bezeichnung für die hohe Männerstimme.

Seite 160:

1) Die Ausdrücke falsa musica, falsa mutatio, musica ficta, coniuncta, musica acquisita, bedeuten die Erhöhung oder Erniedrigung irgend eines Tones der Skala um einen Halbton. Diese chromatische Veränderung findet sich schon angedeutet bei Oddo (Gerbert I, 272), wenn er sagt: „Aufserdem sucht die ausgeartete und meistens ausgelassene und zu sehr sinnliche Harmonie mehr Halbtöne, als wir gesagt haben.“

Walter Odington (bei Couss. I, 215) sagt, dass bei den Modernen die Stufen E, F, b c, e, f, $\frac{b}{b}$ chromatisch verändert werden; er nennt diese Stufen analog der griechischen Musiklehre bewegliche (mobiles) und diejenigen, bei denen eine solche Veränderung nicht stattfindet, nennt er feststehende (stabiles). Die beiden mobilen Stufen b und $\frac{b}{b}$, sagt er, würden eigentliche Stufen des Monochords genannt, die übrigen hingegen würden die Musiker falsche nennen, nicht weil sie dissonierende, sondern weil sie fremde (extraneae) und bei den Alten ungebräuchliche seien. Gaffor (Pract. mus. cap. 13) sagt, dass manche noch das sol unter la durch einen Halbton erhöheten; zugleich giebt er für diese chromatische Veränderung folgende Erklärung: „Wenn das fa in C fa ut in mi verändert wird durch die Erhöhung um einen grofsen Halbton, so nimmt das Hexachord seinen Anfang in A re. Verändert man aber das tiefe ♮ durch Erniedrigung um einen Halbton in fa, so wird das Hexachord in dem einen Ton unter Γ gesetzten F fa ut beginnen.“

2) Während Walter Odington noch annimmt, dass weder b noch ♮ der musica ficta angehören, sondern beide eigentliche Töne des Monochords (propriae voces monochordi) sind, ist unser Autor jedoch der Meinung, dass diese Töne wohl aus derselben Veranlassung hervorgegangen sind, wie die übrigen, die durch Beisetzung

von b und ♮ entstehen, nämlich um von beliebigen Tönen aus das Hexachord beginnen zu können.

Seite 161:

1) Hier ist das imperfekte Tempus jenes, welches zwei Semibreves enthält, von denen jede in drei Minimä teilbar ist; also die Mensur, die man später mit Tempus imperfektum und Prolatio maior bezeichnete.

2) Eine bezeichnete Semibrevis ist eine solche, die einen aufwärts- oder abwärtsgehehenden Strich hat. Eine Semibrevis mit aufwärts gezogenem Striche (♦) gilt als Minima; dagegen eine mit abwärts gezogenem Striche (♦) gilt fünf Minimä und dann die ihr folgende Semibrevis (♦) nur eine Minima. (cf. Marchettus v. Padua bei Couss. III, 6.)

3) Marchettus von Padua, welcher in seinem Pomerium mus. mensur. bei Gerbert III, und in Brevis compilatio etc. bei Couss. III, die Zweiteilung und die Geltung der kleineren Notenwerte behandelt, berichtet uns auch von einer bei den Franzosen und Italienern verschiedenen Mensurierung und verschiedenen Zuteilung der Notenwerte. Während die Italiener zuerst durch zwei und dann wieder durch zwei teilten, teilten die Franzosen zuerst durch zwei und hierauf durch drei. Daher gilt eine durch einen abwärts gehenden Strich bezeichnete Semibrevis, wenn zwei Semibreves für ein Tempus stehen, bei den Italienern drei Minimä und die nichtbezeichnete gilt eine Minima, während bei den Franzosen erstere fünf Minimä und letztere eine Minima gilt.

4) Bei den Italienern gilt dann jede der beiden ersten eine Minima und die letzte deren zwei.

Seite 162:

1) Hier fehlt: „Eine Semibrevis, welche zwei Minimä enthält, heifst Semibrevis minor."

2) Unter gradus sind hier die verschiedenen Geltungen zu verstehen, welche dieselbe Notengattung haben konnte. Simon Tunstede versteht darunter die Mensuren, Modus Tempus und Prolatio; denn derselbe sagt bei Couss. IV, 274: Die perfekte Longa heifst in ihrem Grade maior, die imperfekte Longa aber minor und die Brevis recta heifst in jenem Grade minima.

Seite 163:

1) Theodor de Campo giebt in seiner Abhandlung De musica mensurabili bei Couss. III, 186 folgendes als Grund an, weshalb man die Zeichen für die verschiedenen Mensuren setzte: „Oft", sagt er, „ereignet es sich in Motetten und anderen mensurierten Gesängen, dass die Mensur sich ändert, nämlich im perfekten Modus, so oft imperfekte Noten mit perfekten der genannten Mensur vermischt werden und umgekehrt im imperfekten Modus perfekte zwischen imperfekte gesetzt werden, deshalb werden den mensurierten Gesängen dieser Art gewisse Zeichen beigesetzt, nämlich" u. s. w.

Seite 168:

1) Hier wird sich, da die beiden Mensuren gleichwertig sind (d. h. in beiden gilt die Longa gleichviele Semibreves) in dem Verhältnis der Dauer der Longä und Semibreves nichts ändern, nur die Dauer der Breves ändert sich. Ein ähnliches Verhältnis tritt auch bei den übrigen gleichwertigen Mensuren ein; bei diesen ist demnach ein Übergehen aus einer Mensur in eine andere leicht zu bewerkstelligen. Anders verhält es sich hingegen mit dem Übergehen aus einer Mensur in eine

andere, nicht gleichwertige Mensur; dort muss eine Reduktion stattfinden. Daher sagt der Anonymus I, bei Couss. III, 353: „Diese Gleichwertigkeiten zeigen, dass, wenn das Tempus durch eine Minima beschleunigt oder in die Länge gezogen wird, sogleich die Mensur von der einen in die andere übergeht; das geschieht aber in der Prolatio, im Tempus oder im Modus; z. B. beim Tempus perfektum Prolatio maior und Modus imperfektus Tempus imperfektum Prolatio minor übersteigt das Tempus den Modus um eine Minima." Weiter sagt derselbe: „Denn diese Gleichwertigkeiten und auch die Reduktionen der Mensur schaffen Unzuträglichkeiten im Vortrage, welche lateinisch tractus (Zug), gallisch treyns (train) und von vielen Synkope genannt wird". Aus dem, was Simon Tunstede (dieser spricht mit denselben Worten über die Gleichwerte) bei Couss. IV, 277 noch zufügt, erhalten wir über das Verhältnis etwas näheren Aufschluss; derselbe sagt: Vier Minimä haben denselben Wert, wie eine imperfekte Brevis von der Prolatio minor, und drei Minimä sind gleich einer Semibrevis der Prolatio maior; wenn nun vier Minimä gegen drei kommen, so kann das nicht unter derselben Mensur geschehen, denn die drei können nicht in derselben Schnelligkeit vorgetragen werden, wie die vier, es müsste denn die Pause einer Minima entstehen oder eine von jenen dreien müsste minor sein und zwei Minimä gelten. Dieses, sagt er weiter, kann sich nur dem zeigen, der in dieser Wissenschaft erfahren ist, und keinem anderen, weil die Minima so rasch vorübergeht, dass der Verzug derselben von vielen nicht bemerkt wird und sie deshalb glauben, die vier Minimä hätten denselben Wert wie die drei. Nicht jede Untersuchung ist dem Gehör zu überlassen sondern der Berechnung, welche sich nicht täuscht". Hieraus dürfte sich ergeben, dass in solchen Fällen, wenn innerhalb eines Musikstückes vorübergehend Noten vorkamen, welche sich nach der angenommenen Mensur nicht ordnen liefsen, oder nach der Absicht des Komponisten nicht geordnet werden sollten, oder bei welchen es zweifelhaft sein konnte, wie sie zu ordnen seien, diese Noten eine von den übrigen Noten verschiedene Farbe erhielten. Auf diese Weise hatten die roten Noten bald die Bedeutung der Perfektion, bald der Imperfektion, bald der Alteration, bald der Synkopation. (Man vergleiche hiermit auch die Abhandlung Dr. Hugo Riemann's „Über die verschiedene Bedeutung des Color [der Schwärzung] in den Mensuralnotierungen des 16. Jahrh., Monatshefte XX, Nr. 10.)

2) Dieses quia reducuntur et ad invicem operantur weiset deutlich auf die Definition der Synkope hin, welche bei Couss. III, 84 heifst: „Syncopa est divisio cuiuscunque figurae ad partes separatas, quae ad invicem reducuntur in perfectionem numerando."

Seite 169:

1) Der Autor will sagen: Der Cantus planus wird in schwarzen Noten und zumeist in Longä und Breves notiert; wird nun zu einer Komposition der Tenor dem cantus planus entnommen, so wird es oft vorkommen, dass einer Longa eine Longa folgt oder dass zwei Breves zwischen zwei Longä stehen. Im perfekten Modus müsste nun die vor einer anderen Longa stehende Longa drei Tempora und die zweite von zwei zwischen zwei Longä stehenden Breves müsste als alterierte Brevis zwei Tempora gelten. Will nun der Komponist haben, dass der Tenor oder nur einzelne Noten desselben nicht diesen Regeln über die Perfektion und Alteration unterliegen, so macht er sie rot. Ist der Modus hingegen imperfekt, so würde die vor einer Longa stehende Longa zwei Tempora und jede der beiden zwischen zwei Longä stehenden Breves ein Tempus gelten; durch Anwendung des color jedoch

kommen sie in das Verhältnis der Dreiteiligkeit, so dass jene Longa drei und jene zweite Brevis zwei Tempora gilt.

2) Simon Tunstede (bei Couss. IV, 272) berichtet, dass man auch die Pausen in verschiedener Farbe geschrieben habe, wie die Noten, so dass zwischen den Pausen und Noten eine Gleichheit der Farbe entstand. Ferner sagt derselbe, dass man in Motetten verschiedene Farben angewendet habe, damit der Cantus mehr hervortrete; in dieser Weise habe Philipp von Vitry seine Motetten komponiert.

3) In der frankonischen Zeit verstand man nnter Tempus eine solche kurze Zeitdauer für die Brevis, dass innerhalb derselben von der Stimme drei gleiche Semibreves noch deutlich vorgetragen werden konnten. Dieses Tempus nennt unser Autor das Tempus minimum. Jede weitere Teilung der Semibrevis in zwei oder drei Minimä musste notwendig die für die Brevis angenommene Zeitdauer beim Tempus minimum verlängern, weil dann die Minimä in die Zeitdauer eintraten, welche vordem den Semibreves zugemessen war; daher denn auch die Benennung Prolatio für die Teilung der Semibrevis in Minimä.

Seite 170:

1) In der ars nova wurde also die erste von zwei zwischen zwei Noten einer höheren Gattung stehenden gleichen Noten alteriert, während in der ars vetus die zweite alteriert wurde.

2) Der Sinn scheint der zu sein: Im Tempus maius hat die Minima dieselbe Zeitdauer wie die Semibrevis im Tempus minimum; es verhalten sich also die Semibreves im Tempus minimum ebenso wie die Minimä im Tempns maius. Wenn aber im Tempus maius nur zwei Minimä für drei gesetzt werden, muss eine, und zwar nach der ars nova die erste, alteriert werden; in gleicher Weise muss es mit zwei Semibreves im Tempus minimum geschehen.

Mitteilungen.

* Im Jahre 1885 fand wie bekannt in London in der Albert Hall eine Ausstellung alter Musikwerke im Druck und Manuskript statt. 1886 erschien darüber bei Bernard Quaritch ein Katalog, betitelt: „A descriptive Catalogue of rare Manuscripts & printed books, chiefly liturgical, exhibited by Her Majesty Queen Victoria; the Universities of Cambridge, Cracow, & Oxford; the National Hungarian Museum, Buda-Pest; the Archbishop of Mechlin; the Earl of Ashburnham, Earl Spencer, W. H. Cummings, A. H. Littleton, J. E. Matthew etc, by W. H. James Weale. 8°. XV. n. 191 S. mit vielen photolithogr. Abbildungen von Titeln, Zeichnungen und Probedrucken. Die liturgischen Mss. reichen bis ins 9. Jahrh. Das älteste gedruckte Psalterbuch „cum Canticis, Hymnis, Litania et precibus" von 1457, gedruckt von Joh. Fust und Peter Schöffer von Gernsheim in Mainz. Sehr ausführlich und gewissenhaft sind die Beschreibungen jedes Werkes von Weale, die oft bis ins Kleinste reichen. Weniger befriedigend sind die Beschreibungen der in Stimmbüchern gedruckten Gesangswerke des 16. und 17. Jahrh. Hierin scheint dem Verfasser jegliche Kenntnis abzugehen. Auch wurden viele dieser Drucke nur in einem Stb. ausgestellt und bleibt man im Unklaren, ob die übrigen Stb. dem Exemplare überhaupt fehlen, oder nicht erwähnt oder gar nicht ausgestellt sind. Im Übrigen

ist der Katalog ganz vorzüglich und die Titel vollständig und mit allen genauen Angaben versehen. Merkwürdig ist es aber, dass der Katalog erst seit kurzem von der Verlagshandlung in Deutschland verbreitet und zu unserer Kenntnis gelangt ist.

* Franz Xav. Witt's Bibliothek ist in den Besitz der bischöfl. Privatbibliothek in Regensburg gelangt und mit der Proske-Mettenleiter'schen vereint.

* Die Staatsbibliothek in München ist jüngst in den Besitz einer stattlichen Sammlung Briefe von *Orlandus de Lassus* gelangt, die sich bisher im Besitze der Aretin'schen Familie befanden. Der Bibliothekar der Musikabteilung in München beabsichtigte sie zum Teil herauszugeben, doch ergab sich der Inhalt teilweise so derb und für unsere Zeit als unveröffenbar, dass derselbe davon abstehen musste. Die Briefe sind meistens an die Mitglieder der herzoglichen Familie gerichtet mit der Lassus auf einem sehr vertrauten Fuſse gestanden haben muss und es wirft auf die damaligen Umgangsformen in diesen Kreisen ein eigentümliches Licht, dass man sich gegenseitig so derbe Späſse schrieb. Leider erfuhr ich von dieser Erwerbung erst, als ich München schon verlassen hatte; die Ausbeute an biographischen Notizen soll sehr ergiebig sein, und steht zu hoffen, dass Herr Dr. Sandberger in nächster Zeit eine darauf bezügliche Arbeit veröffentlicht.

* In „Archives historiques, artistiques & littéraires"· Paris 1890, Nr. 10 chez Bourleton", 8°, befindet sich Seite 425 ein Artikel, betitelt: Liste des artistes mentionnés dans les états de la maison du roi et des maisons des princes, du 13. siècle à l'an 1300. Seite 431 befindet sich das Verzeichnis der „Menestrels et Musiciens. Die Notizen sind zwar auſserordentlich kurz und enthalten nicht mehr als Namen, Amt und ungefähre Zeitbestimmung, dennoch sind sie von groſsem Wert und geben über manchen Musiker doch einen kleinen Anhalt. — Ein anderer Artikel von *Michel Brenet* (S. 443) handelt über die Oper in Turin unter dem Kaiserreiche (Napoleon 1810—1813). Er verzeichnet die damals aufgeführten Opern, deren Komponisten und die vorzüglichsten Sänger. Seite 460 veröffentlicht derselbe Verfasser einen kurzen Artikel über einen von Fétis vergessenen Musiker: *Herbert Lecouteux*, der in der Mitte des 16. Jhs. Kapellmeister an der Metropole zu Rouen war und von dem die Nationalbibl. in Paris einen 4stimmigen Gesang besitzt, der zwar nur mit dem Namen „Herbert" gezeichnet ist, dennoch, nach Mr. Brenet's Annahme, kein anderer als obiger Musiker sein kann.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 15 u. 16.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Musikalische Wettstreite und Musikfeste
im 16. Jahrhundert.

Von Dr. **H. M. Schletterer.**

Musik- oder Sängerfeste, nnserer Zeit sehr geläufige Bezeichnungen nnd gewöhnliche Vorkommnisse, nennt man solche grofse Konzertaufführungen, die von mehr oder minder zahlreichen, zu gemeinschaftlichem Zusammenwirken verbnndenen Konzert- oder Gesangvereinen ausgeführt werden, meist mehrtägige Dauer beanspruchen und zufolge der leichten Verkehrsverhältnisse unserer Tage, allmählich solch riesige Dimensionen annehmen, dass sie ihren Veranstaltern kaum mehr zu bewältigende Aufgaben stellen. Gemeiniglich datiert man den Bestand solch grofsartiger Produktionen, wenigstens bei uns in Deutschland, von jenem ersten Musikfest, das der Kantor *G. F. Bischoff* (1780—1841), ein in hohem Grade kunstbegeisterter nnd energischer Mann, nach unsäglichen Opfern nnd Mühen an Geld nnd Zeit, am 20. und 21. Juni 1804 in Frankenhausen in Thüringen zusammenbrachte. Unter *L. Spohr*'s Leitnng, damals noch Kapellmeister in Gotha, kamen „die Schöpfung" von J. Haydn, Beethoven's erste Sinfonie und eine von dem Dirigenten komponierte Onverture zur Aufführung. Er selbst, wie auch der Violoncellist *Dotzauer*, der Klarinettist *Hermstädt*, der Konzertmeister *Matthäi* verherrlichten das Fest durch Solovorträge. Für die Gesangssoli waren vortreffliche Kräfte gewonnen: Frau *Scheidler* ans Gotha, die Kammersänger *Methfessel* aus Rudolstadt und *Strohmeyer* aus Weimar. Die benachbarten

Städte Gotha, Stollberg, Erfurt, Weimar, Rudolstadt u. s. w. sandten Orchester- und Chorkräfte, so dass jenes aus 106 Instrumentisten, der Chor aus 101 Stimmen bestand. Ein zweites ähnliches Fest, ebenfalls unter Spohr's Direktion (er hatte dafür seine erste Sinfonie geschrieben) fand dann im Juli 1811 statt. Diesem Beispiele folgte 1808 (1812) die Schweiz; auch in Wien und Hamburg begeisterte und beteiligte man sich an ähnlichen Unternehmungen. Allmählich entstanden der Elb-Verein, als dessen Dirigent sich namentlich *Fr. Schneider* in Dessau Verdienste erwarb; der Thüringisch-Sächsische, der Märkische Verein. Am 10. und 11. Mai 1818 ward unter *J. Schornstein*'s (Musikdirektor in Elberfeld) Leitung das erste rheinische Musikfest in Düsseldorf gefeiert. Mit der Zeit verbreiteten sich derartige Feste auch nach Frankreich (1830), Holland (1834), Italien (1835) und Russland (1836). Heute giebt es kein Land, keine gröſsere Stadt mehr, in denen nicht Musikfeste veranstaltet worden wären. Ihnen reihten sich infolge des imensen Aufschwungs, den der Männergesang nahm, die Sängerfeste an, den groſsen Musikverbänden, die Sängerbunde. Der deutsche Sängerbund vereinigt bekanntlich alle Sänger deutscher Zunge unter seinem Paniere. Diese, zugleich gemütlicher Geselligkeit dienenden Liederfeste (wie man sie auch noch nennt) unterscheiden sich jedoch wesentlich von den Musikfesten, die höhere Ziele verfolgen und die Aufführung groſsartiger Werke, unterstützt von bedeutendsten künstlerischen Kräften, sich zur Aufgabe setzen, obwohl es auch bei ihnen an Festschmäusen und Vergnügungen anderer Art nicht fehlt.

Groſsartige musikalische Vereinigungen, hier vorzugsweise Wettkämpfe, kannte schon das Altertum. Griechenland, dieses von den Göttern so reich gesegnete Land, von je eine Heimstätte der Kunst und seine für das Schöne begeisterten und empfänglichen Bewohner, vereinigte zuerst alle Kitharöden, Auloiten und Auleten zu edlem, ruhmvollen Wettstreite. Die Sieger fanden sich durch den ihnen überreichten Lorbeer in höchstem Grade geehrt. Viele Künstlernamen haben sich aus jenen Tagen bis heute erhalten. Das ganze Volk nahm lebhaftestes Interesse an diesen Vorkommnissen. Allerdings vereinigten sich hier mit den musikalischen auch gymnastische und andere Kampfspiele. Diese Feste wurden von auſserordentlicher Bedeutung durch den groſsen Einfluss, den sie auf das gesamte öffentliche Leben gewannen. Die wichtigsten dieser Wettkämpfe waren die alle 5 Jahre wiederkehrenden, zu Olympia in der Provinz Elis gefeierten Olympischen Spiele; dann die im 3. Jahre jener begangenen

Pythien, zu Ehren des Pythischen Apolls auf der krissaiischen Ebene bei Delphoi. Dann begegnen wir der gleichen Erscheinung wie heute: neben diesen grofsartigen Nationalfesten begingen einzelne Städte, Opferhaine und Stämme kleinere ähnliche Feste. So fanden im Haine des Zeus Nemeios die nemeïschen, auf dem Isthmus die isthmischen, in Athen die panathenäischen, in Lacedämonien die carnischen, in Eleusis in Attika die eleusischen Feste statt. Zu Delphi feierte man zu Ehren der Artemisia, in Epidauros zu Ehren des Asklepios Wettkämpfe, bei denen Dichter und Musiker ebenfalls mit Preisen gekrönt wurden.

Nachdem Griechenland und seine kunstbegabten Bewohner den Barbaren, die verheerend das blühend schöne Land in der Folge überschwemmten und verheerten, zur Beute geworden, schweigt die Geschichte durch Jahrhunderte von festlichen Gesangswettkämpfen dieser Art. In der allgemeinen Not einer wilden, an ganz andern und zwar blutigen Kämpfen reichen Zeit verstummten die Lieder begeisterter Sänger, die milden Weisen der Flötenbläser. Wir hören nur, dass in kommenden Jahrhunderten bei aufserordentlichen Gelegenheiten, bei fürstlichen Vermählungen, bei Krönungen, bei Reichsversammlungen u. s. w. das verachtete Volk der fahrenden Spielleute in grofser Zahl und von den fernsten Gegenden zusammenströmte, um auf allen denkbaren Instrumenten ihre allerwärts bekannten Tonstücke möglichst geräuschvoll zum besten zu geben, dafür als Lohn Speise und Trank, klingende Münze und reiche, bunte Gewandung heischend. Doch erhielt sich immer die Kunde aus fernen Tagen und eine Neigung für musikalische Produktionen, die den Rahmen des Gewöhnlichen überschritten, in der Erinnerung des Volkes. Namentlich waren es die Hofhaltungen kunstsinniger und freigebiger Fürsten, welche Sängern und Musikern, die meist auf ein unstetes Wanderleben angewiesen waren, zeitweise Zuflucht boten, und vielfach kam es dann wohl auch vor, dass, wenn mehrere Ton- und Sangeskundige zusammentrafen, in fröhlichem Musicieren und Singen und Sagen, jeder sein Bestes zu geben suchte. Solche sangesliebende Herren waren namentlich mehrere der hohenstaufischen Kaiser, die Herzöge Friedrich II., der Streitbare, von Österreich, Otto II., der Erlauchte, von Baiern, Berthold von Kärnthen, Heinrich von Breslau, Ottokar von Böhmen, Otto von Meran u. a. Besonders aber wird Landgraf Hermann I. von Thüringen († 1217) gerühmt, als einer der Fürsten, welche die Kunst des Gesanges und ihre Vertreter besonders hochhielt und zu ehren wusste. Bekannt ist der von ihm veranlafste Wartburgkrieg (um 1206

bis 1208), ein Rätselkampf, an dem sich die besten Sänger jener Zeit beteiligten: Walther von der Vogelweide, Heinrich von Ofterdingen, Reinmar der Zwetter, Biterolf, der tugendhafte Schreiber und in dem zuletzt Wolfram von Eschenbach über Klingsohr von Ungarland den Sieg davon trug. Kein Fest verging daher, ohne dass es durch Musik und Gesang verherrlicht worden wäre. Höfe und Städte liehen sich bei derartigen Gelegenheiten gegenseitig ihre Musikanten, und da einzelne Instrumente allmählich immer kunstvollere Behandlung gewannen, auch durch die allgemeine Aufnahme der Tonschrift, die Feststellung der harmonischen Regeln und Gesetze und infolge der Ausbildung des mehrstimmigen Satzes nun für ein musikalisches Ensemble eine feste Grundlage gewonnen wurde, mussten die Leistungen kommender Jahrhunderte von ihrer anfänglichen Roheit viel verlieren. Welcher Art dieselben aber durch lange Zeit eigentlich waren, entzieht sich dadurch unserer Beurteilung, als Instrumentalkompositionen aus früheren Tagen nicht oder nur unvollkommen erhalten sind. Künste und Handwerke bewahrten streng und ängstlich ihre Zunftgeheimnisse und auch die zünftigen Musikanten, wenn auch immer noch mit den fahrenden in Kontakt, hielten darauf, dass ihre Tonstücke nur traditionell sich weiter erbten, wie wir das heute noch bei den Zigeunermusikern sehen. Eine gar anmutige Schilderung eines Musikfestes giebt C. Weisflog (1770—1828) in seiner sehr gelungenen Humoreske: „Der wütende Holofernes. Bericht des Hof-Cantoris Hilarius Grundmaus anno Domini 1615.“ Schade, dass das ganze nur ein Phantasiegebilde des Dichters ist. Unter solchen Umständen dürfte nun die Mitteilung von einem periodisch wiederkehrenden Gesang- und Musikfeste, einem musikalischen Wettstreite, an dem sich Komponisten, Sänger und Instrumentisten gleicherweise beteiligten und das seit dem 16. Jahrhundert in der alten Stadt **Évreux** am Iton, in der Obernormandie, Dep. Eure, und in ähnlicher Weise wohl auch anderorts stattfand, von dessen Einrichtung, Gründung und Gesetzen, besonders interessant erscheinen.*) Wir geben nachstehend ausführ-

*) Während Hof und Publikum in Paris im 16. Jahrhdt. sich im Eifer für musikalische Produktionen überboten, blieb der Klerus, der von je grofses Interesse an der Entwickelung der Tonkunst nahm, nicht zurück. Die Kathedralsingschulen (z. B. die in Beauvais) waren berühmt der Sorgfalt wegen, die sie Sängern und Instrumentisten widmeten. Neue Institutionen traten allmählich fördernd hinzu. Die Musiker verehrten als ihre Patronin die h. Cäcilia und unter ihre Ägide stellten sich alle diejenigen, die musikalische Gesellschaften, — in dieser Zeit eine so wichtige und einflussreiche Rolle im öffentlichen Kunstleben einnehmend, — gründen wollten. So hatte der Erzbischof von Paris 1566 im Kloster der grofsen Augustiner auf

licheren Bericht über diese Angelegenheit und fügen hier nur noch ergänzend bei, dass die modernen Musikfeste überhaupt ihren eigentlichen Anstofs durch die 1784 auf Veranlassung des Lord Viscount Fitzwilliam Watkin Williams und John Bates ins Leben gerufene, auf vier Tage ausgedehnte Säkularfeier von Händel's Geburtstag (Commemoration of Haendel) erhielten. Diese heute noch in ungetrübtem Glanze fortbestehenden grofsartigen Musikfeste erregten seinerzeit gröfstes Aufsehen und staunende Bewunderung. Nicht nur in England, in Birmingham, Norwich, York u. a. O. fanden sie Nachahmung, auch Deutschland wollte in Veranstaltungen solcher Massenaufführungen, denen fast immer Händel'sche Werke zu Grunde lagen, nicht zurückbleiben. Erste Versuche mit über das Mafs des Gewöhnlichen hinausgehenden Aufführungen machten schon *J. A. Hiller*, der auf seiner Rückreise von Mitau nach Leipzig 1786 und 1787 in Berlin und Breslau, Händel'sche und andere Oratorien zu Gehör brachte. Eine weiteres Aufsehen machende Aufführung fand 1789 in Berlin statt, wo unter dem Protektorat König Friedrich Wilhelm II. das Oratorium „Hiob" von C. Ditters von Dittersdorf gegeben wurde.

Wir lassen nun auszugsweise den Bericht über die niederländischen Feste folgen, der einer seltenen Monographie entnommen ist, die sich besonders mit diesem Gegenstande befasst, und den Titel führt:

Puy de Musique*) érigé a Évreux, en l'honneur de madame sainte Cécile; publié d'après un manuscrit du XVIe siècle par M. M. Bonnin et Chassant. Évreux, J. J. Ancelle fils. 1837.

Cy est le liure de la fondation du seruise faict et estably en l'honneur de Dieu, soubz l'inuocation de madame saincte Cécille, en l'église cathédral Notre-Dame d'Évreux, au jour et feste d'icelle saincte par chacune année à venir à perpétuité.

Zur Ehre Gottes und der glorreichen Jungfrau Marie und aller Heiligen des Paradieses, insonderheit der h. Cäcilia, Jungfrau und Martyrin. Amen.

Gott der Schöpfer, der erste Urheber der Wissenschaften, hat, indem er den Menschen die Erfindung der musikalischen Kunst gewährte, damit andeuten wollen, dass man ihn damit dienen und ehren solle, da ihm die Loblieder und Gesänge angenehm waren, welche

---

Ansuchen von Lehrern, Sängern und Beamten eine Genossenschaft unter dem Schutze der Heiligen gegründet, die 1575 solche Ausdehnung gewonnen hatte, dass ihre Statuten gewährt wurden. Diese Pariser Gesellschaft hatte man sich in Évreux zum Vorbilde genommen.

*) Puy, erhöhter Ort, Berg (podium, élévation, saillie en balcon).

die aus Pharaos Tyrannei befreiten Kinder Israels seinem Namen sangen und mit Musikinstrumenten begleiteten. Dies wissend ermahnt der König und Prophet David jeden der treuen Diener Gottes, ihn zu loben nnd mit dem Ton und der Harmonie des Psalterions, der Harfe nnd der Orgel zu verherrlichen. Und er selbst gab das Beispiel, als er, vor der Lade Gottes schreitend, die Harfe spielte, durch deren Ton früher mehrmals schon Gott die Qualen hatte enden lassen, welche Saul durch böse Geister erlitt. Viele heilige Personen, sowohl Männer als Frauen, lobten Gott und seinen Sohn, Jesum Christum, unsern Heiland, mit den harmonischen Akkorden der instrumentalen, wie der gesungenen Musik nnd n. a. auch Madame saincte Cäcile, Jungfrau nnd Martyrin. Und zu Ehren Gottes nnd nnter Anrufnng desselben, haben an mehreren Orten der Christenheit eifrige Diener Gottes schöne Stiftungen gemacht und Freunde der Musik pflegen alljährlich am Tage nnd Feste dieser Jungfrau Gott dem Schöpfer nnd ihr Motetten und Loblieder zu singen. In anbetracht dessen haben ehrwürdige Personen nnd die Sänger und Wochengeistlichen der Kathedrale Notre-Dame zu Évreux, von Frömmigkeit und dem Wunsche beseelt, dass der Gottesdienst an dieser Kirche ehrenvoll, wie er früher gewesen, erhalten werde, nnd nach ihnen kommende Geschlechter veranlasst würden, diese Kunst zu lernen und zu üben und sich dadurch würdig zu machen, dieser Kirche zur Ehre Gottes und der Erbauung des Volkes zu dienen, beschlossen und nnter sich nnd mit einigen frommen nnd angesehenen Leuten dieser Stadt vereinbart (gleichwohl unter gutem Gefallen der Herren vom Kapitel), einen Dienst zu gründen und festzustellen auf immer und für jedes Jahr zur Ehre Gottes, am Tage und Feste der genannten Heiligen, in der Art und Weise nnd den Mitteln wie hier folgt.

Genannte Sänger nnd Wochengeistliche der Kirche Notre-Dame mit oben genannten Bewohnern der Stadt, die in ihrer Frömmigkeit diesen Gottesdienst stifteten, werden den Herren vom Capitel 160 liv. tournois übergeben (was sie zu thun bereit sind, sofern es diesen Herren gefällt, sie anzunehmen), nm zu creiren auf ihr Einkommen oder das Kirchengut, für das sie Bürgen sind, die Summe von 8 liv. tourn., als beständige und unveräufserliche Rente. Diese Summe wird jährlich bezahlt nnd abgeliefert werden von dem prévôt (Vorgesetzten) des Capitels an den gewöhnlichen distributeur (Austeiler) der genannten Herrn, um die Anteile zu vergeben, wie gesagt werden wird, nachdem die Ordnung des Dienstes bestimmt ist.

Am Vorabend des Festes der Madame St. Cäcile, 21. Nov. nach der Vesper und Complete des Chors (Schlussgesang) wird zu Ehren Gottes nud zum Gedächtuis genannter Jungfrau, von zwei Choralisten (choraulx) ein Responsorium im Choral gesungen. Der „vers“ und das „Gloria Patri“ nach einer Antiphone fleurtis. Darauf wird gesungeu das „Magnificat“ im faulx-bourdon mit Orgel, wornach die gleiche Autiphone wieder folgt; und am Schluss derselben wird das Gebet an die h. Cäcilia vorgetragen uud zwar wird es von einem der Wochengeistlichen gesungen (wenn es ihm gefällt), oder vou einem andern dieser Herren, den er bitten wird, es für ihn zu thun, vielleicht auch von einem der vier Wochenvikare oder einem andern. Nach diesem Gebet wird das „Benedicamus Domino“ von zwei Choralisteu gesungen, aber statt des „Deo gratias“ eine Motette an die Jungfrau. Folgeud auf dieses wird der den Gottesdienst feiernde das „Converte nos“ anstimmen nnd darnach werden im faulx-bourdou drei Psalmen der Complete gesungen, nämlich: „Cum invocarem“, „In te Domine“, nnd „Ecce nunc benedicite“, worauf die Orgel einstimmen wird. Weun dies geschehen und die Antiphone „Miserere“ mit dem Gebete „Illumina“ gesprochen ist, wird mit Orgelbegleitung eine Antiphone au die Jungfrau Maria mit dem Vers und Gebet gesungen.

Am folgenden Tage, dem Festtage genannter Juugfrau, nach der Chormesse, wird mit Musik und Orgel von dem genannten Herrn Canouicus, oder einem der oben bezeichneten, mit dem Diacon, Subdiacon nnd drei Choralisten ein Hochamt gesungen.

Am selben Tage nach der Vesper und Complete wird in genannter Kirche wie am vorhergehenden ein gleicher Gottesdienst wiederholt, indem zu dem vorhin erwähnten drei Psalmen der Complete der Psalm „Qui habitat in adiutorio“, gefügt wird.

Um das Volk zur Feier einzuladen, lässt man dreimal mit allen Glocken läuten (sera faict sonuer trois carillons); zweimal für den ersten und zweiten Dienst nnd das drittemal für die Messe.

Am folgenden Tage wird nach der Chorfrühmette für die Seelen aller verstorbenen Gläubigen, besonders der Gründer, ein Requiem mit Musik gefeiert, mit dem „Libera“, „De profuudis“ und den gewohnteu Gebeten mit Diacon, Subdiacon und zwei Choralisten. Zu dieser Messe wird mit zwei Glocken eingeläutet.

Und da die Capelle, in der früher dieser Gottesdienst gehalten (dict) und gefeiert wurde, wegen der steinernen, von neuem wieder construirten Mauer zu enge geworden ist (gegen die Erwartung oben genannter), so dass der Gottesdienst nicht mit einer der Feierlichkeit

angemessenen Würde celebriert werden kann, da Geistliche und Laien ohne Ordnung durcheinander stehen müssten, und das anwohnende Volk die Erhebung des Corpus Domini nicht zu sehen vermöchte, so werden die Herren unterthänigst um die Erlaubnis ersucht, genannten Gottesdienst am Trauungsaltar feiern und auf einer leeren Säule daneben, die ohnedem eines Bildes bedarf, das Bild der h. Cäcilia anbringen zu dürfen. Diese Säule ist am zweiten Pfeiler vom genannten Altar, gegenüber dem Bilde der h. Helena; und da der erste und letzte Gottesdienst nur bei Nacht, nach der Chorvesper gehalten werden kann, sollen, wenn es den Herren gefällt, zwischen einigen Pfeilern beim Altar 4—5 lange Holzgestelle angebracht werden, um Kerzen darauf zu stecken; das alles auf Kosten der Gründer; diese Holzgestelle sollen so befestigt werden, dass man sie, ohne dass dadurch Schaden verursacht wird, am Tage nach dem Feste wieder leicht wegnehmen kann.

Dem Herrn Canonicus, der den oben bezeichneten Gottesdienst für die Vigilie des Festes halten wird, wird die Summe von 2 sol 6 den. tourn. ausgefolgt.

Dem Herrn Canonicus für das Hochamt des Tages 5 s. 6 d.

Dem Herrn Canonicus für den gleichen Dienst am Festtage nach der Vesper 2 s. 6 d.

Dem Herrn für die Totenmesse des folgenden Tages 5 s. tourn.

Und wenn anstatt des Herrn Canonicus einer der Vicare den Gottesdienst hält, werden ihm für den ersten am Vorabend 20 d., für die Tagesmesse 3 s. 4 d., für den zweit. 20 d., für d. Totenmesse 3 s. 4 d. verabfolgt.

Für den Diacon und Subdiacon bei der Tagesmesse 20 d.

Denselben für die Totenmesse je 20 d.

Jedem der Choralisten 20 d. für jeden Dienst der beiden Messen und für die zwei Abendgottesdienste, sowohl am Vorabend, als am Feste 15 d. Was im ganzen für alle vier Gottesdienste 13 s. 4 d. t. macht.

Den Sängern, Wochengeistlichen und Chorknaben für den ganzen Gottesdienst 25 s.

Dem Organisten für den ganzen Gottesdienst 7 s. 6 d.

Dem Balgtreter 6 s.

Für die Verwaltung, welche die Ornamente für den Altarschmuck liefert und die Mützen (chappes) von carmoisinrotem Sammet für den Vorabend und den Festtag und die schwarzen Mützen und Ornamente für die Totenmesse, 40 s.

Für die Beleuchtung, die für die zwei Hochämter aus 6 Kerzen und 3 Fackeln besteht, 17 s. 6 d.

Den die Kapelle herrichtenden Messnern für die Dauer des ganzen Gottesdienstes 10 s.

Den Glockenläutern item 15 s.

Dem Austeiler, welcher die Verteilung der festgesetzten Beträge an die genannten Herrn besorgt 3 s. 4 d.

Beim Tode eines der Gründer wird am genannten Altar nach der Chorfrühmette, auf Kosten der Gründer, ein Requiem für die Seele des Verstorbenen gesungen. Die Kosten dafür werden am Tage vor der nach dem Festtage stattfindenden Totenmesse ausgeschlagen, wie früher mit Erlaubnis genannter Herrn geschah, für die Seele des verstorbenen Meisters Jeh. Jourdain, zu seinen Lebzeiten Lehrer der Chorknaben.

Anno domini millesimo quingentesimo septuagesimo, tertio die lunae, duodecima mensis octobris, in capitulo insignis ecclesiae cathedralis beatae mariae Ebroicensis in quâ praesidebat dominus decanus cum aliis dominis canonicis capitulantibus et capitulariter congregatis ad pulsum campanae, ut moris est, pro tractando de suis negotiis, qui quidem domini decanus capitulum et canonici sic capitulantes ratificaverunt, laudaverunt et approbaverunt omnia et singula supra scripta in fundatione praeinserta, contenta et narrata prout supra narrantur et continentur et ad fines in illa contentos.

Hier unterzeichnet Guiffard mit einem Handzug und De Paris mit Zeichen und Handzug.

Copie des Gründungsvertrags.

Allen denen, welche vorliegende Urkunde sehen werden, entbietet Louis le Mercié, Ritter, Licentiat der Rechte, viconte d'Évreux und Siegelbewahrer genannter vicomté seinen Grufs. Da in den Jahren 1570—72 die Sänger und Wochengeistlichen der Kathedrale zu Évreux mit Erlaubnis der Herrn Dekane und der Herrn vom Kapitel dieser Kirche am Vorabend und Festtag der h. Cäcilia einen Dienst zu Ehren Gottes mit Anrufung dieser Heiligen und mit einer Totenmesse am Tage nach dem Feste gefeiert haben; welchem Gottesdienste mehrere Hochgestellte sowohl Geistliche als Weltliche beigewohnt, haben dieselben, von Frömmigkeit bewegt, mit den Sängern und Wochengeistlichen vereinbart (gleichwohl mit der Genehmigung der Herrn vom Capitel), besagten Gottesdienst für beständig zu gründen und zu diesem Zwecke genannten Herren eine Eingabe gemacht mit dem Entwurf (cayer) dieser Stiftung, der insbesondere den Gottesdienst betrifft, den sie zu gründen beabsichtigten und die Summe der denirs, die sie zu diesem Zwecke vergabt wissen wollen, an die, welche

diesen Gottesdienst halten würden und andere, wie im besagten cayer es weiter enthalten ist. Die Herrn vom Kapitel haben Montag 12. Oct. l. J. 1573 diese Gründung angenommen und autorisirt nnd genehmigt, von besagten Gründern die Summe von 160 liv. zu erhalten, um zn dem Einkommen des Kapitels die Summe von 8 liv. als beständige und nnveräufserliche Rente zu stiften. Diese Summe von 8 liv. soll jährlich von dem prévôt genannter Herrn, ihrem gewöhnlichen Ansteiler verabfolgt werden, damit er die Verteilung nach Vorschrift des cayer besorgen kann. Wir thnn zu wissen, dass vor Jeh. Regnould und Marie le Charpentier, Gerichtsschreiber für den König unsern Herrn und den Herzog von Évreux, gegenwärtig waren, nachgenannte verehrungswürdige und verständige Personen: die maîstres Nic. le Clerc, Nic. Eudes und Rob. Dagommer, Kanoniker an dieser Kathedrale, welche Vollmacht und besondern Auftrag der Herren vom Kapitel hatten, folgendes auf Ehre einzugehen, wie es anf Befehl des Kapitels geschah, dat. vom Freitag dem vorletzten Tage im Oktober i. l. Jahre 1573, unterzeichnet Guesbert und De Paris, jeder mit seinem Handznge für die nachgenannten Gründer haftend. Die abgeordneten Herren Kanoniker, ihrem Auftrag folgend, bezeugten Namens der Herren des Kapitels, dass sie als Vermächtnis für immer angetreten haben, sowohl für sich als ihre zukünftigen Nachfolger, die von genannten Sängern und Wochengeistlichen stipnlirte Summe, durch die Vertrauensperson M. Jeh. Boethe, presbtre chapellain dieser Kathedrale und maîstre der Chorknaben nnd die edlen und fürsichtigen Herren Mes Guy de Lymoges, abbé, de Lisle Dien, Jeh. Guiffard, R. Feret, Jeh. du Pray und R. Dagommer, chanoynes an dieser Kathedrale, Me R. Motté, presbtre et cnré von Guarguesalle, Sänger der k. Kapelle, Est. Michel, presbtre cnré von Croisy, Jeh. Le Tellier, curé von Louviers, Jeh. Flambart, aussi presbtre cnré von Chefreville, und edlen Männer Mes Jeh. de la Rocque, président en la court des aydes der Normandie und maître der ordentl. Einnahmen des Herrn Herzogs, Jeh. le Doulx, président au siege présidial in dieser Stadt, Th. Dn Vivier, procureur du Roy, allda; Louys Le Mercié, visconte von Évreux, R. Guéribonlt, viconte von Conches nnd Bretheuil. Guill. Costeley, valet de chambre et organist dn Roy, Jeh. Labiche und Jac. le Batellier, advocatz aud. siege présidial, von denen jeder im besondern von ihren Gütern beigesteuert haben, nm diesen Gottesdienst für immer zu stiften nnd an den dabei stattfindenden Gebeten und Predigten teilzuhaben, d. h. 8 liv. Rente nnd jährl. Einkommen beständig nnd unveränfserlich. Diese Summe von 8 liv. verspricht

und verpflichtet sich das Kapitel mit Gegenwärtigem, jährlich, zwei Tage vor dem Feste durch seinen prévôt an den gewöhnlichen Austeiler zu verabfolgen, damit selber die Austeilung besorgen kann, wie im cayer bestimmt ist. Die erste Zahlung beginnt zwei Tage vor dem Feste der h. Cäcilia i. J. 1574 u. s. f. von Jahr zu Jahr, beständig ohne Abzug. Genannter Kauf, Stiftung und Festsetzung dieser Rente und des jährlichen beständigen und unveräufserlichen Einkommens wird durch die Summe von 160 liv. gewährleistet, welche gegenwärtig vorgezählt und den Delegirten von genanntem La Biche in gutem Gold und gegenwärtig kursfähiger Münze ausbezahlt wurde, was alles sie sich verpflichteten zur Zufriedenheit und was sie bezahlten nach der aufgestellten Tabelle und indem diese Delegirten versprachen sowohl für sich als das Kapitel Kauf und Stiftung und was davon abhängt zu halten und genannte Rente fortwährend bezahlen zu lassen, in jedem Jahre am festgesetzten Termin und der Verpfändung alles zeitlichen Gutes und Einkommens genannten Kapitels, ebensowohl als sie mit ihrer Macht dafür bürgen. Zum Zeugnis dessen haben wir genannter Gerichtschreiber an den Bericht gegenwärtiges Siegel gelegt. Dies geschah und wurde eingegangen in Évreux, Donnerst. 5. Nov. i. J. d. Gn. 1573. Gegenwärtig als Vertrauenspersonen, Mr. P. Leblanc, presbtre vicaire an dieser Kirche, Mr. Mathurin Morin, procureur und P. Daufresne in Évreux, Zeugen, die am Schlusse dieser Urkunde unterzeichnet sind.

Ebenso unterzeichnen Regnould und Charpentier jeder mit seinem Handzuge.

Es sind Briefe in der Kapsel, angefertigt von den obengenannten Gerichtschreibern, in welchen die Personen gegenwärtiger Stiftung genannt sind. Costeley.

Les Articles cy après déclarez; ont esté ordonnez et establis entre les fondateurs du seruice fondé au nom de Dieu, soubz l'inuocation de madame saincte Cécille, vierge et martire, en l'église cathedral Notre-Dame d'Évreux, au jour et feste d'icelle saincte, pour suppléement à la foudation.

Die Gründer, sowohl kirchliche als andere, versammeln sich einmal jährlich, um in aller Ehrerbietung das Fest der h. Cäcilia genau nach den Bestimmungen der Gründungsurkunde und wie folgt zu feiern. Darauf werden sie, wie es früher geschah, zur Wahl eines unter ihnen schreiten, der für das folgende Jahr den Titel „prince“ oder „maistre“ führen wird, und mit dem Beistande des Schatzmeisters

der Stiftung Sorge für Vermehrung der Beleuchtung haben wird, während des ganzen Festes und Gottesdienstes, sowohl am Vorabend, dem Festtag, wie am folgenden Tage; auch soferne die Stiftung dazu nicht hinreichen sollte. Er soll den Sängern und dem Organisten Kerzen verabfolgen für die beiden Abendgottesdienste und den Balgtretern Lichter geben; ebenso wird er Tapisserien liefern, wenns ihm möglich ist, um nächst dem Traualtar, an dem der Gottesdienst gefeiert wird, 4 oder 6 Kirchenpfeiler zu trapieren. Er wird weiter das Bild der h. Cäcilia schmücken und andere erforderliche Dinge nach der ihm vom Schatzmeister übergebenen Vorschrift ausführen und zwar alles das mit Hilfe der übrigen Gründer.

Und damit jeder dieser letztern dazu beistenere, ebenso wie diejenigen, welche später in ihre Zahl anfgenommen werden, wird er jährlich, nach der dem Festtage folgenden Totenmesse, dem Schatzmeister 15 den. als Beitrag einhändigen.

Es wird von 3 zu 3 Jahren ein Schatzmeister gewählt, anfangend mit dem gegenwärtigen Jahre 1573, der aber mit seiner Einwilligung dieses Amt auch behalten kann. Dieser wird die Beiträge einnehmen und so verwenden, wie ihm von den Gründern befohlen wird, und er wird zur Zeit des genannten Festes alljährlich darüber Rechenschaft ablegen, vor dem „prince“ und zweien zu diesem Zweck gewählten Gründern. Diese drei werden die Rechnung des Schatzmeisters prüfen und wird dann der Abschluss derselben sofort in dieses Buch eingetragen und von dem Prinzen, den Deputirten und dem Schatzmeister unterzeichnet: und wenn es einem der Stifter oder allen gefällt dieser Rechnungsablegung beizuwohnen, so haben sie ein Recht es zu thun und von den beiden Deputirten soll einer ein Geistlicher sein.

Genannter Schatzmeister hat während seines Amtes den Schrein oder die Lade (Kapsel) zu verwahren, die eigens zur Aufbewahrung der die Gründung betreffenden Papiere, Schriften und Bücher angeschafft wurde; er soll darüber am Ende dieses Buches ein Inventar anfertigen und wenn sein Amt erledigt ist, diese Lade in die Hände des folgenden Schatzmeisters übergeben.

Aufserdem ist der Schatzmeister gehalten in vorliegendes Buch den Namen jedes jetzigen und künftigen Gründers einzutragen und die Beiträge zu notiren, welche jeder von ihnen geleistet hat oder später geben wird, sowohl zur Stiftung als zum Supplement derselben und zur Ausstattung des Gottesdienstes.

Beim Tode eines der Stifter oder derjenigen, die später auf-

genommen wurden, sind die Überlebenden nach den Bestimmungen der Fundationsurkunde gehalten, für die Seele eines jeden Verstorbenen ein Requiem zu geben und einem an einem passenden Tage zu haltenden Hochamte beizuwohnen, bei Strafe von 5 sols Geldbufse für das Supplement.

Der Schatzmeister wird die Gründer vom Tode eines Mitgliedes benachrichtigen, damit alle insgesamt in guter Ordnung der in der Stadt und den Vorstädten von Évreux stattfindenden Beerdigung beiwohnen können, bei Strafe für jeden Fehlenden von 5 sol. Geldbufse, verwendbar wie oben. Und damit bessere Ordnung dabei herrsche, versammeln sich alle zuerst in der Kirche Notre-Dame, von wo sie zusammen in des Verstorbenen Haus gehen, um sich dem Leichenzuge anzuschliefsen.

Der Schatzmeister wird aufserdem einem der nächsten Verwandten des Verstorbenen den Tag mitteilen, an dem das Requiem stattfindet, damit sich die Verwandten, wenn es ihnen gefällt, dabei einfinden können.

Verstirbt ein Mitglied anderswo als in der Stadt oder den Vorstädten, so dass die Gründer der Beerdigung nicht beiwohnen können, so sollen sie gleichwohl besagtes Hochamt singen lassen und jeder dem Verstorbenen insbesondere eine stille Messe weihen, wie bestimmt ist. Dieselbe soll jeder von ihnen gehalten sein in den nächsten Tagen nach dem Requiem halten zu lassen, oder spätestens binnen 14 Tagen in genannter Kathedrale am Stiftungsaltar oder der andern Kapelle, wenn der Altar nicht frei ist, wovon der Älteste der Sänger und Wochengeistlichen benachrichtigt wird, der eine Notiz für die, die sie lesen lassen, aufsetzen wird und für die Fehlenden 10 sols Geldbufse in Rechnung bringt; und wenn der Termin der 14 Tage vorüber ist, werden genannte Notizen von dem Ältesten dem Schatzmeister übergeben, damit er den überlebenden Gründern quittire oder von den Fehlenden die Bufsen sammle. Ein Bericht darüber wird in vorliegendes Buch geschrieben unterm Namen des Verstorbenen und vom genannten Ältesten unterzeichnet.

Und damit durch die Stiftung keine Ausgabe für die, welche das Requiem halten, notwendig wird, verordnen die Gründer, dass jedesmal, wenn diese Messe gesungen werden soll, wie bei der Totenmesse am Tage nach dem Feste, wie es im letzten Artikel der Gründungsurkunde bestimmt ist, folgende Verteilungen stattfinden sollen:

Dem Herrn Canonicus, der das Hochamt hält 5 sols

Und wenn ein anderer als ein Canonicus dasselbe Amt hält, für die Messe	3 sols	4 deniers
Dem Diacon		20 d.
Dem Subdiacon		20 d.
Jedem Choralisten 20 d., und für die beiden	3 s.	4 d.
Jedem der nicht zu den Stiftern gehörenden Sängern		18 d.
Für die Kirchenverwaltung	10 s.	
Für die Beleuchtung, welche der Stiftung zufolge aus 6 Kerzen und 3 Fakeln besteht	4 s.	6 d.
Den Messnern für das Herrichten des Altars zur Messe	2 s.	6 d.
Den Glockenläutern, welche die Messe mit 2 Glocken wie am Tage nach dem Feste einläuten	2 s.	6 d.
Wenn die genannten Anteile von dem gewöhnlichen Austeiler der Herrn, dem der Schatzmeister des Supplements das Geld mit Hilfe obengenannter Beiträge übergeben hat, ausgeteilt sind, bekommt er ein Geschenk von		5 d.

Item: wenn einer der Sänger oder Wochengeistlichen, der nicht zu den Gründern gehört, sich an den Festtagen anbietet bei den Gottesdiensten mitzuwirken, werden ihm für jedes Amt 18 den. ausgefolgt, wie Artikel 21 der Gründungsurkunde besagt. Diese werden von den 20 sols genommen, die darin für die Sänger, Wochengeistlichen und Chorknaben vorgesehen sind. Weil diejenigen, welche zu den Gründern gehören, übereingekommen sind, den Dienst gratis zu versehen, findet an die beständigen, der Brüderschaft angehörenden Chormitglieder keine Verteilung statt und es ist deshalb der Chormeister, der ebenfalls ständiges Mitglied der Stiftung ist, gehalten, die ihm vom Austeiler übergebene Summe von 25 s. an den Schatzmeister der Gründung abzuführen, nachdem er davon abgezogen hat, was an Sänger oder Wochengeistliche, die nicht Mitglieder sind, ausbezahlt wurde und wird genannte Summe zu den Beiträgen gelegt.

Jeder künftige Sänger oder Wochengeistliche wird in die Zahl der Gründer aufgenommen, der, sofern es ihm nicht nach dem Beispiel der Gründer gefällt aus Frömmigkeit mehr zu geben, 20 s. für seinen Eintritt bezahlt und von Jahr zu Jahr die bestimmten Beiträge leistet.

Wünscht eine andere geistliche oder weltliche Person aufgenommen zu werden, um an den Gebeten und Fürbitten des Gottesdienstes teilzunehmen, dann giebt er nach seiner Frömmigkeit für seinen Eintritt, wie es die genannten Gründer alle thaten, und bezahlt dann alljährlich seine Beiträge.

Genannte Personen werden mit Zustimmung der Gründer aufgenommen, welche Tag und Jahr ihrer Aufnahme aufzeichnen lassen, auf einem zu diesem Zweck als beständiges Andenken angeordneten Blatte.

Und da festgesetzt wurde, sich einmal jährlich zu versammeln, um einen „prince" und einen „trésorier" zu wählen und es nötig ist, alsdann die Gründungsurkunde sowie vorliegende Artikel zu lesen, damit jeder seine Verpflichtungen kennen lernen und vollständig im Gedächtnis haben kann und da man zusammen auch möglicherweise irgendwelche Angelegenheiten zu erledigen haben dürfte, kam man einstimmig überein und fand für gut, dass derjenige, der den Titel als „prince" des Festes haben wird, in seinem Jahre gehalten sein soll eine ordentliche Tafel zurichten zu lassen, um nach dem Hochamt des Festtags die Gesellschaft freundlich zu dem Mahle, das ohne Scandal, Unverschämtheit oder Excess verlaufen soll, zu Gaste laden zu können, wobei genannter „prince" aber zu keinen Kosten genötigt sein soll, wenn es ihm nicht gefällt, denn jeder der Gründer wird seine Lebensmittel selbst mitbringen.

In Zukunft wird vorausgesetzt, dass die Fundatoren die Tage der Festfeier wissen und sie sind daher ohne andere Benachrichtigung gehalten, denselben vollzählich beizuwohnen, auch dem genannten Gastmahle, sofern nicht ein gerechter Grund zum Wegbleiben vorhanden ist, was dem Urteile der Gesellschaft unterliegt, bei Strafe für jeden Fehlenden von 10 s. Geldbufse, verwendbar wie oben, und sollen alle den Meister des Jahres in seinem Hause abholen, um ihn von dort zu jedem der vier stattfindenden Gottesdienste zu begleiten und in die Kirche zu führen und am Schlusse derselben in sein Haus zurückzubringen.

Nach dem Hochamte des Tages wird ein Almosen von 25 s. an 100 Arme gegeben, was einen lyard für jeden macht; und wenn die Beiträge und Abgaben dazu nicht genügen sollten, wird das Almosen auf gemeinschaftliche Kosten übernommen.

Wird erfunden, dass der Schatzmeister auf Befehl der Gründer mehr ausgegeben als eingenommen hat, wird er gleichfalls auf gemeinschaftliche Kosten entschädigt.

Es wird demselben ein gleiches wie gegenwärtiges Buch angefertigt, in dem alles niedergeschrieben ist, was in diesem steht und was allenfalls noch nachträglich eingetragen werden könnte. Dieses Buch geht durch den Ältesten der Sänger und Wochengeistlichen von Hand zu Hand.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* In den M. f. M. 19, 130 unter 1546: Il 1. lib. di Madr. a 4 voci da Archadelt, Venetia, wurden Vermutungen über den etwaigen Drucker des Buches angestellt. Herr *W. Barcl. Squire* erklärt jetzt, dass das Buch zweifellos von Damianus Zenarius gedruckt sei, der sich des dort beschriebenen Druckerzeichens bediente.

* Centralblatt der deutschen Musikwissenschaft nebst einem Anhange Chronik des Musiklebens der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Herausgegeben von *O. Wille* und *A. Meissner*. 1. Bd. 2 Hefte. Halle a./S. 1890. Heymann (F. Beyer). 8°, von je 4 Bog. Pr. 12 M fürs Jahr. Enthält Auszüge aus anderen Blättern, Rezensionen und Konzertprogramme aus größeren Städten.

* Bericht über den Tonkünstler-Verein zu Dresden, 36. Vereinsjahr, Mai 1889—1890. 8°. 43 S. 660 Mitglieder zählt jetzt der Verein, 800 M schenkt er zu gemeinnützigen Zwecken, 12 Übungsabende und 4 öffentliche Aufführungen veranstaltete er. Seine Bibliothek zählt 2207 Werke. Vorsitzender ist nach Fürstenau's Tode Herr F. Grützmacher, die Herren F. Böckmann und M. Hofmann verwalten die anderen Ämter. Wir wünschen dem Vereine ein ferneres kräftiges Gedeihen.

* *Geo. Lau et Cie.* 12 Blütenstr. Antiquariat in München. Katalog 5. Portraits von Musikern. Enth. 3201 Nrn., dabei auch Darstellungen. Der Katalog dient zugleich vortrefflich der Biographie. Die Preise sind mäßig.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat in Berlin W, 63 Charlottenstr. Katalog einer hochinteressanten und kostbaren Autographen-Sammlung, welche im Geschäftslokal von Leo Liepmannssohn Montag den 13. Okt. vormittags 10 Uhr versteigert werden. 267 Nrn. Der Katalog ist sehr ausführlich angefertigt und enthält Männer aus allen Fächern, auch Musiker mit Briefen und Kompositionen.

* *Leo Liepmannssohn*. Katalog 85. Musikliteratur. Letzte Erwerbungen. 477 Nrn. Eine wertvolle und interessante Sammlung älterer und neuerer Werke historischen, biographischen, hymnologischen u. a. Inhalts.

* Lager-Katalog von *Richard Bertling* in Dresden-A., Victoriastr. 29. Katalog Nr. 15. 1168 Nrn. aus allen Fächern der Musik: literarisch und praktisch, alte und neue Drucke, Textbücher, Autographe u. a.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung zum Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Bog. 17.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für



MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 11.

Musikalische Wettstreite und Musikfeste

im 16. Jahrhundert.

Von Dr. **H. M. Schletterer.**

(Schluss.)

Extraict ou petit liure de la fondation du Puy de musique de la saincte Cécille, en la ville d'Éureux. An. 1576.

Darin heifst es:

Am 23. Nov. jeden folgenden Jahres, am Tage nach dem Feste der h. Cäcilie, wird ein Puy oder ein musikalischer Wettstreit im Hause der Chorknaben celebriert werden, nachdem es den Herren des Kapitels nach Vermittlung des Herrn de Blanfossé und des H. Raoul Boullence, Schatzmeister der Kirche, gefiel, es uns vergangenes Jahr zu gestatten.

Dazu werden lateinische 5stimmige Motetten und zwei Ouverturen angenommen, deren Texte dem Lobe Gottes und der Jungfrau gewidmet sein sollen und wird der besten Motette die silberne Orgel und der zweitbesten eine silberne Harfe verliehen.

Item, werden 5st. Lieder angenommen, mit beliebigem Textinhalte, ausgenommen skandalösem. Das beste erhält als Preis die silberne Laute, das zweitbeste die silberne Lyra.

Das am angenehmsten gefundene 4st. Air wird mit dem silb. Horn belohnt.

Der beste leichtkomische, ebenfalls 4st. Chanson erhält die silb. Flöte.

Dem vorzüglichsten christl. Sonnet in franz. Sprache, mit zwei Ouverturen (Einleitungsgesängen?), wird „le triomphe de la Cécile" mit Gold verziert gegeben, was der höchste Preis ist.

Am Rande der Preise sind folgende Devisen eingraviert:

Für die Orgel:
Pectora plena deo rapis, atque sono inseris astris.
Für die Harfe:
Protinus ad numeros mens acta furore quiescit.
Für die Laute:
Est numeris mens laeta tuis et plena quiete.
Für die Lyra:
Legit amor tua plectra: potes nam soluere curas.
Für das Horn:
Pectora moesta moues dum coelos aëre findis.
Für die Flöte:
Tibia laeta jocos: et Bachi munera vitis.
Für den Triumph:
In te omnis chorus hinc virtus tua clara refulget.

Am Fufse der Cäcilienstatue steht geschrieben:
Tropheum virginitatis ergô.

Auf der Rückseite jedes dieser Preise, die in Form ovaler Ringe angefertigt werden, wird zum glücklichen Andenken der Name des Prinzen geschrieben, in dessen Jahr das Puy gefeiert wird, nämlich auf der Rückseite der 5 ersten Preise:

Victori ad aram Ebroicensem N... principe. Anno, etc. und auf der Rückseite der beiden zweitbesten:

Certanti ad aram Ebroicensem N... principe. Anno, etc.

Form und Art genannter Preise wurde gesehen uud geprüft von den Gründern und es wurde vou ihnen vereinbart, dass Jeh. Laurens, Goldschmied, wohnh. iu Paris auf dem Pont-au-Change, unterm Schilde du Moullin, der zuerst die Modelle der Preise anfertigte, sie auch in Zukunft anfertigen solle und die Formen bei sich behält, worüber er einen Empfangschein in die Hände des Schatzmeisters der Gründung geben wird, um ihn den Fundatoren vorlegen zu können, wenn es wünschenswert erscheinen sollte.

Der für das laufende Jahr funktionierende Prinz (oder Meister) mit dem Schatzmeister hat den Auftrag, den Goldschmied rechtzeitig zu benachrichtigen, dass er die Preise anfertige.

Item, damit die Ausführung des Puy allen Komponisten des Reiches bekannt werde, sollen beide bei Adrien le Roy, Drucker des

önigs, wohnh. in Paris im Mont S. Hilaire unterm Schilde Mont-Parnasse, der den Stempel der S. Cécile in Händen hat, 200 Affichen drucken lassen.

Und da es sehr schicklich und notwendig ist, zur Dekoration des Puy alljährlich den Musikern neue Einladungen zu geben, hat der Prinz in seinem Jahre Sorge zu tragen, dass ein „gentil esprit" neue Formulare in franz. und lat. Sprache verfasse, da die Motette lateinisch und das Lied französisch ist. Sie sind korrekt geschrieben und rechtzeitig ebenfalls obigem Drucker zu übergeben, damit sie rechtzeitig gedruckt, den Musikern naher und ferner Städte, die dadurch von der Feier und Fortsetzung des Puy benachrichtigt werden sollen, zugesandt werden können.

Um dies für beständig zur Ehre Gottes und zum Wetteifer der guten Geister zu gründen, haben die vom guten Eifer bewegten Fundatoren aufserdem beschlossen, jeder besonders eine Summe Goldes in die Hände ihres Schatzmeisters abzuliefern, um daraus einen beträchtlichen Grundstock zu bilden, der als Rente auf dem Rathause der Stadt Evreux oder anderwärts angelegt werden soll, bis die Rente 30 liv. beträgt.

Und wenn die Summe von 30 liv. Rente von ihnen momentan nicht aufgebracht werden kann, wird sie dennoch pro rata durch einen aus einzelnen Summen zusammengesetzten Betrag gebildet, bis eine reichere Schenkung gemacht wird.

Indess jeder der Gründer und Genossen, und insbesondere Mons. Louys le Merciė, viconte von Évreux, sieur de la Bretesque und Prinz des Festes und der Feier im letzten Jahre, 1575, unter welchem zuerst das früher nicht gegründete Puy gefeiert wurde,

hat genannter sieur, der teilweise für die Bezahlung der Preise und Anzeigen aufzukommen, die Summe von ... gegeben, und für Errichtung und Gründung des Puy die Summe von ...

Man sehe im Kapitel der Namen der Gründer, sowohl für die gegenwärtige Schenkung des genannten sieur, als wegen der Schenkung der übrigen für das Puy.

Es werden, wie gesagt wurde, mit Erlaubnis der Herren des Kapitels die zum Puy eingehenden mus. Werke von den Chorknaben und den Sängern und Lehrern der Knaben vorgetragen.

Der Chorknabenmeister wird die eingesandten Stücke in Empfang nehmen und kein anderer, um sie zu sehen und zu prüfen und sie dem Vorstand und den Sängern mitzuteilen.

Es wird mit Zustimmung aller Gründer zur Wahl eines Vorstandes

des Puy geschritten; er soll aus der Zahl der Gründer und Genossen genommen sein und gute mus. Kenntnisse haben.

Er wird auf einem Blatt Papier die zum Puy eingesandten Werke registrieren, in der oben angegebenen Form, und wird dasselbe beim Puy dem Prinzen des Jahres übergeben, damit kein Missbrauch begangen werde; darnach wird der Inhalt dieses Blattes in vorliegendes Buch eingetragen und selbst die Eigenschaft und der Stand des Vorstandes auf das seinen Namen tragende Papier geschrieben.

Der zu diesem Amte befähigte und erwählte Vorstand kann nicht umgangen werden; und aus der Zahl der Sänger werden einige abgeordnet, um die zum Puy eingesandten Werke zu beurteilen. Diese werden den Vorstand in entsprechender Weise unterstützen.

Ihre Meinung sollen auch die Deputierten beim Vortrage der Werke abgeben, ebenso die abgeordneten Confrères und andere beim Puy anwesende fähige Personen, damit die Meinungen vom Vorstand gehörig gesammelt werden können und von diesem und den genannten Gegenwärtigen ein gerechtes Urteil gefällt werden kann.

Nach gefälltem Urteil wird der von den Gründern und Genossen geleitete Prinz mit den Sängern gehen. Diese werden sich, um Gott für den glücklichen Erfolg ihres Konzerts zu danken, vor das grofse Portal der Kirche Notre-Dame begeben, und dort mit lauter Stimme die gekrönten Motetten singen. Nach jeder derselben wird den Anwesenden vom Vorstand der Name des Autors bekannt gegeben, wie im verflossenen Jahr geschah.

Bei ihrer Rückkehr in den Hof des Chorknabenhauses singen sie zusammen mit lauter Stimme die prämiierten chansons, airs und sonnets, und wird hier ebenso der Komponist bekannt gegeben.

Nachher versammeln sich der Prinz, die Gründer und Genossen zum Zeichen der Einigkeit und christlichen Eintracht bei einem bescheidenen Abendessen in demselben Hause, wozu jeder von ihnen sein Essen bringen lässt, um dem Chorknabenmeister nicht lästig zu fallen, der nur dazu verpflichtet ist, den Tisch mit Leinenzeug zu decken und notwendige Utensilien und Geschirre zu liefern und der Prinz ist gehalten den Saal zu dekorieren, in dem das Puy gefeiert wird, wobei ihn der maîstre unterstützen soll.

Im Betreff einiger nicht beschriebenen, zum Puy gehörenden Ceremonien, erforderlich zu dessen Dekoration, genügen Gewohnheit und Tradition, das Gedächtnis und die Fortsetzung desselben.*)

*) Unter den Vorstehern der Genossenschaft findet man die ehrenwertesten Namen, und auch solche Personen, die sich nur selten hinter der kleinlichen Klausel

Und damit die besten der prämiierten Werke und andere, die dessen auch würdig wären und der Kirche dienen und für den Unterricht der Chorknaben tauglich sein können, nicht verloren gehen, ist der maître gehalten, in 5 zu diesem Zwecke ihm übergebenen, den Fundatoren gehörenden Bücher, alle Stücke zu schreiben oder schreiben zu lassen, die prämiiert wurden oder einen Preis verdienten, mit Angabe des Autornamens. Zu diesem Zwecke wird jeder Prinz in seinem Jahre genanntem Meister auch die ihm während des Puy übergebenen, aber nicht prämiierten Werke einhändigen.

Ensuinant les noms des maîstres Musiciens auxquelz ont esté adiugez et déliurez, par chacun an, les prix du Puy de musique de la S. Cécille d'Éureux.

(Es wurden verteilt 1575 sechs Preise, 1576 und 1877 je sieben, 1578 und 1579 je fünf, 1580—89 je vier.)

1575. Den ersten Preis, die Orgel, erhielt Orlandus de Lassus aus Flandern, Kapellmeister des Herzogs von Baiern, für die Motette: „Domine Jesu Christe qui cognoscis". Ein zweites Mal ward ihm i. J. 1583 der gleiche Preis zuerkannt für die Motette: „Cantantibus Organis".

Den zweiten Preis, die Harfe, erhielt Raymond de la Cassaigne aus Gascongne, Chorknabenmeister bei Notre-Dame in Paris. Derselbe erhielt 1587 für die beste Motette den ersten Preis.

Der dritte Preis, die Laute, wurde Jac. Salmon aus der Picardie, Sänger und Kammerdiener des Königs, verliehen.

Nic. Millot, ein anderer k. Kapellsänger, erwarb den vierten Preis, die Lyra.

Und ein weiterer Kollege, Eust. du Caurroy, gewann den fünften Preis, das Horn; im nächsten Jahre, 1576, ward ihm der erste und 1583 der dritte zugesprochen.

Jeh. Boette, Chorknabenmeister bei Notre-Dame in Évreux, trug den sechsten, den Triumph, davon.

---

verschanzten, dass die Gäste ihr Essen sich zu den üblichen Gastmahlen bringen lassen sollten. So lud sieur Le Battelier 1581 die Teilnehmer am Feste grofsmütig zum Mittag- und Abendessen und folgenden Tages nach dem Reqniem noch zum Frühstück ein. Dem Feste, das zu grofser Zufriedenheit und sehr heiter verlief, wohnte der Prinz Espinoy bei. — Einer der gröfsten Anziehungspunkte für die Sänger bot am Konkurstage der Vortrag der gekrönten weltlichen Lieder. Die gute Laune war da nicht verbannt und wenn der dem besten komischen Liede gewährte Preis, die silberne Flöte zuerkannt war, stimmten die Sänger der Puy fröhlich den Gesang an: „Un compagnon frèsque et gaillard". Da entfaltete sich dann die freie, normänische Heiterkeit bei den guten Weinen von Jumièges und Conihant und jedermann ging befriedigt und ohne Reue von dannen.

1576 erhielt den 2. und 3. Preis der Chorknabenmeister aus Tournay in Flandern, Georges de la Hele,

den 4. Preis Claude Petit-Jan, Chorknabenmeister aus Verdun,

den 5. Preis, die Flöte, Cl. le Painctre, Kapellmeister des Herrn von Villeroy,

den 6. Preis ein Italiener, Fabricio Cajetan, Kapellmeister des Herrn von Guyse,

den 7. Preis Barillault, im Gefolge des Herrn von Rouville.

1577 ward der erste Preis Mich. Fabry aus der Provence, Kapellsänger der Königin Mutter, zuerkannt; derselbe erhielt auch 1589 den vierten Preis.

Den vierten Preis erwarb sich Jeh. Pennequin, Chorknabenmeister aus Arras, den fünften André Sonnoys aus Mussy-l'Evesque in der Champagne. Die Empfänger des zweiten, dritten, sechsten und siebenten Preises sind nicht genannt; es handelte sich um ein bestrittenes motet, den besten chanson, das beste air und beste sonnet.

1578 erhielten Et. Testart, Chorknabenmeister der S. Chapelle in Paris, den ersten, Jeh. Planson, Organist an der Collegialkirche S. Germain-de-l'Auxerrois in Paris, den zweiten und fünften, Jeh. Mallery den dritten u. Rob. Goussu, Kapellmeister des Herzogs von Aumale im Schlosse d'Ennet, den vierten. Letzterer trug wohl die meisten Preise davon, denn er erhielt 1580 den zweiten, 1583 den vierten, 1584 und 1585 den dritten und 1586 den ersten Preis.

1579 sind die Preisträger nicht genannt.

1580 erhielt Jeh. Gerard, Sänger und Capellan der Kathedralkirche in Évreux, den vierten Preis. Die Preisträger für den ersten (das beste motet) und dritten Preis (den besten chanson) sind nicht genannt.

1581. Erster Preis: Jac. Mauduit aus Paris, Amtsschreiber im Palais der Bittschriften. Zweiter: Mich. Nicole. Dritter: Germain Le Baudier, Chorknabenmeister in Nantes.

Die Prinzen und Mitglieder der Confrerie de Ste. Cäcilie waren folgende:

Maîstre Jeh. La Biche, Advokat am Präsidialhofe († 19. Nov. 1607).
11. Prinz, 1581; er hielt das Mittag- und Abendessen und folgenden Tages das Frühstück nach der Totenmesse frei und selbigen Tages setzte er das Abendessen des Puy fort mit Unterstützung der Genossen, alles im Schlosse von Évreux und wurde assistiert von den Sängern und Musikern der Kapelle und Kammer des

Königs, die in der Kirche am Puy sangen, nämlich den Herren de Beaulieu, de Lauriny, tiefe Bässe; Salmon, Tenor; Balifre, Alt; Bucerat, Eunuche, fähig Tenor, Alt oder Sopran zu singen und du Mesme, ebenfalls Kastrat und Sopranist; Delinet, Hornist Sr. Maj. und einer der Mitbrüder, alle ausgezeichnete und ehrenwerte Personen, welche der Prinz 7 Tage lang bei sich bewirtete und sie und ihre Leute und Pferde für die Her- und Zurückreise nach Paris entschädigte.

Robert Guériboult, Visconte de Conches et Brétheuil († Febr. 1584).

2. Prinz, 1572; hielt seine Gäste in seiner Wohnung vor S. Nicolas bei den verschiedenen Gastmahlen frei.

Guillaume Costeley, Organist und Kammerdiener des Königs († 1. Febr. 1606).

1. Prinz, 1571; folgte dem Inhalt der Ergänzung zur Stiftungsurkunde in seinem Hause du Moullin de la Planche.

Jeh. Jourdain, Priester und Chorknabenmeister der Kathedralkirche († 1572).

Jeh. Boette, Priester und gleichzeitig Chorknabenmeister und Kapellan an derselben Kirche.

18. Prinz, 1588.

Louis Le Mercié, Visconte d'Évreux.

5. Prinz, 1575; gab freie Gastereien in seinem Hause in der Pfarrei S. Thomas.

Unter ihm wurde mit Erlaubnis der Kapitelherren zum erstenmale das Puy im Hause der Chorknaben gehalten und wohnte demselben maistre Jac. Preston aus Flandern, ein vorzüglicher Bassist, damals im Dienste des mons. de Braban, abbé de Vallemont, bei.

Thomas Du Vivier, k. Prokurator in Évreux.

13. Prinz 1583, hielt, bis auf das Frühstück, die Gastereien frei in seinem Hause de Lyeurray in der Pfarrei S. Nicolas. Er wurde assistiert von den Kapellsängern des berühmten Fürsten mons. le cardinal de Guyse, nämlich Réné de la Grange aus der Touraine, und Gabr. Leblond, Champagneser, Chorknaben der Kapelle, P. Guedron aus Beausse, der, obwohl seine Stimme noch mutierte, sehr gut Alt sang, Guill. Briot, Joyenuillois, sehr harmonischer (sic?) Bassist und M. Fabry, Provençale, Meister und Dirigent, Tenorist, alle ausgezeichnete Personen. Weiter sieur Delivet, Mitbruder, Hornist S. Maj. Alle wurden vom Prince bewirtet und entschädigt, auch für ihre Pferde von S. Germain-en-Laye und zurück.

Jeh. de la Rocqne, Präsident des conrs des aides der Normandie, für sich und seinen Sohn Louis, der am 2. Tag vor dem Cäcilienfeste 1571 geb. wurde. († Nov. 1584.)

3. Prinz, 1584; hielt die Gastmahle im Dekanatshause frei.

Jeh. Guiffard, Kanoniknus an der Kathedrale.

14. Prinz, 1584; er wnrde assistiert von den von ihm durch 5 Tage bewirteten Kapellisten des mons. d'O, nnter Direktion des M. Toussaintz, Savary, der den Orgelpreis für die beste Motette erhielt, nnd den Musikern des abbé de Vallemont, unter denen Pascal de l'Estocart der Preis der Harfe für seine Motette znerkannt wurde.

Rob. Féret, Pfarrer von Parc nnd Kanonikus an der Kathedrale († 1583).

10. Prinz, 1580; er hielt, wie der Vorhergehende, alle Mahlzeiten frei.

Gny de Lymoges, abbé de Lisle-Dieu nnd Kanonikus an der Kathedrale.

4. Prinz, 1574; bewirtete seine Gäste im Dekanatshause.

Raoul Bonllenc, sienr de Blanfossé, Schatzmeister der Kathedralkirche († 1593) und Jac. Boullenc, sein Bruder, sieur d'Angerville-la-Rivière, Verwalter der Wasser und Wälder.

Ersterer war der 6. Prinz, 1576, und hielt die Gastungen frei in seinem Kanonialhanse. Das Puy wnrde im Hause der Chorknaben gehalten nnd ward nnterstützt von der Kapelle des mons. de Villeroy, deren Meister Claude Le Painctre war.

Der andere war der 9. Prinz, 1579, gab die Mahlzeiten im Hanse seines Brnders, mons. de Blanfossé, und hielt das Puy im Kanonialhause.

Jeh. Du Pray, Kanoniker an der Kathedrale.

16. Prinz, 1586.

Jeh. Le Doulx, Präsident am Präsidialsitz.

7. Prinz, 1577; hielt freie Mahlzeiten in seinem Hause in der Pfarrei S. Nicolas und das Puy im Hause der Chorknaben.

Eust. Le Flament, Pfarrer nnd sonschantre an der Kathedrale.

Jac. De Battelier, Advokat.

17. Prinz, 1587; er empfing seine Genossen in seinem Hause vor dem Schlosse. Dem Puy wohnten der Prinz d'Espinoy und seine Gemahlin bei.

Jeh. Berthault, Pfarrer, Kaplan u. bassecontre der Kathedrale († 1593).

19. Prinz, 1589; hielt glänzende nnd fröhliche Mahlzeiten mit Unterstützung der Brüderschaft nnd wnrde nnter andern assistiert von sieur Du Camp, einem der Bassisten der k. Kapelle.

Franc. Martin, Pfarrer, Kaplan an der Kapelle S. Jehan und gewöhnlicher Austeiler der Herren vom Kapitel.

20. Prinz, 1590; hielt die Mahlzeiten mit Unterstützung der Confrères. Das Puy wurde in diesem Jahre, der Unruhen wegen, nicht gefeiert.

Roh. Motté, Pfarrer von Garguesalle, Sänger in der k. Kapelle († 1587).

Jeh. Du Buz, Organist und Kapellan der Kathedralkirche († 1578).

Mauxe Challumeau, Pfarrer und Kaplan an der Hochzeitskapelle der Kathedralkirche.

Er wurde 1578, als mons. l'abbé de la Noe Prinz war, aus der Genossenschaftsliste gestrichen, weil er seit seiner Aufnahme sich ohne Entschuldigung aller Verpflichtungen entzogen hatte. Ebenso erging es aus gleichen Gründen seinem Bruder Olivier, Kaplan und Wochengeistlicher an der Kathedrale.

Achilles de La Presle, Pfarrer von Eccauville.

21. Prinz, 1591; hielt die Mahlzeit mit Hilfe der Brüderschaft; das Puy konnte der fortlaufenden Unruhen wegen wieder nicht gefeiert werden.

Nic. Le Bel, Sänger und Kaplan an der Kathedrale.

22. Prinz, 1592.

Rob. de Quenet, abbé de Conches et de la Noe († 1584).

8. Prinz 1578. Bei dem diesjährigen Feste war die Prinzessin von Aumale anwesend.

Adrian De Quenet, prieur de Friardel et archidiacre d'Ouche.

Nic. de Brahan, abbé de Vallemont († 1587 im Schlosse Gaillon).

12. Prinz, 1582.

Hector De Herhouville, sieur de Briquetot, Ritter des k. Ordens, Gouverneur und Hauptmann von Gaillon. Er hatte schriftlich alljährlich einen Thaler zu geben versprochen, aber nie etwas bezahlt.

Der hohe und mächtige Fürst Charles de Lorrain, Duc d'Aumale, Pair et grand veneur de France.

Claude De Maillet, sieur de Corneville († 1587).

15. Prinz, 1585; hielt freie Mahle im Kanonialhause des mons. de Blanfossé, seines Schwagers. Er wurde assistiert von mehreren guten und vorzüglichen Sängern, darunter P. Le Large, Bassist der Königin-Mutter und Guy Le Page von Chartres im Dienste des abbé de Vallemont.

Nic. Delivet, Kammerdiener des Königs (Hornist).

Jeh. Girard, Kaplan und Sänger an der Kathedrale.

R. Goussu, Kapellmeister des Herzogs von Aumale.

M. Le Flament, einstiges Mitglied des Knabenchors an der Kathedrale. 28. Prinz, 1589.

Jeh. Bacheler, bassecontre und chapellain an der Kathedrale.

Guill. Hourri, doyen des Knabenchors an dieser Kirche.

Roch D'Argillières, Orgelbauer.

Fr. Delangle, chapellain des Anges und Organist an der Kathedrale. 26. Prinz, 1587.

Loys de Fontenay, Cl. Belamy und Eust. Picot, Sänger und Wochenpriester.

Nic. Moreau, chapellain und bassecontre.

Noël Guillart, 23. Prinz, 1593. Jeh. Le Vavasseur, 24. Prinz, 1594. Laur. Chartier, 25. Prinz, 1595. Jos. Le Mercier, 27. Prinz, 1597. Challumeau, 29. Prinz, 1599. Jeh. Le Mercyer, 30. Prinz, 1600. Louys De La Rocque (Sohn Jehans, des 3. Prinzen), 31. Prinz, 1601. Jeh. Girard, 32. Prinz, 1602.

Obwohl die s. Z. von 21 Personen gegründete Brüderschaft S. Cecile bis 1612 (1614) bestand, scheint man doch seit 1603 keine Prinzen mehr gewählt zu haben, wenigstens findet sich die Reihe derselben in den Akten nicht fortgesetzt. Im Ganzen hatten 97 Personen der Brüderschaft angehört; im letzten Jahre ihres Bestehens waren ihr noch 11 Mitglieder beigetreten. Während ihres Bestandes waren 46 Mitglieder gestorben, 2 wurden ausgeschlossen, zuletzt zählte man noch 49. Seit 1589 scheinen keine Preise mehr verteilt worden zu sein. Der Kriegsunruhen wegen fiel 1590 und 1591 das Puy aus und ist wohl nachher nicht wieder aufgenommen worden, Aufser manchen auswärtigen Sängern und Musikern, die sich bei diesen festlichen Aufführungen beteiligten, fanden sich auch weither, selbst von Paris und Flandern u. a. Orten und Gegenden, Mitwirkende ein, so aus der Kapelle und Kammer des Königs und der Königin-Mutter, aus der Kapelle des Abts von Vallemont, des Kardinals von Guise, des Herrn von Villeroy u. s. w. Diese mehr oder minder zahlreiche Mitwirkung fremder Künstler gab dann auch den in Rede stehenden Konzerten besonders festlichen Charakter und aufsehenerregende Wichtigkeit.

Noch i. J. 1646 beklagt der Volksdichter David Ferrand in einer seiner Poesien, dass die schönen alten Gebräuche verschwunden

l und das Puy, das die besten Meister so feierlich und ehrenvoll durch Preise auszuzeichnen pflegte, ganz aufgehört habe.

„O vergangene Zeit, wo nach altem Gebrauch
an erhabenem Ort St. Cäcilia man ehrte!
Dann, nach heiliger Pflicht, gedachte man auch
der Meister der Kunst, deren Werke man hörte.
Ruhmvolle Preise erhielten sie,
Denn nur bei dieser Ceremonie
ertönte Wohllaut rein-edler Harmonie.
Euterpe war dort und die ihr dienten,
vortrefflicher Sang liefs jed Leid verschwinden,
und jeder, der diese Lieder hörte,
sprach, dass Musik höchste Lust ihm gewährte."
(La Muse normande de D. Ferrand. Rouen 1655.)

„Zu Baden underm heiffen Stein".

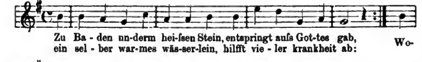
(Wilh. Tappert.)

Bezugnehmend auf die interessante Abhandlung des Herrn Dr. *Nagel* (in Nr. 6 der M. f. M.) erlaube ich mir die Mitteilung, dass das Lied sich auch in *Joh. Wilhelm Simler*'s Gedichten, und zwar in der zweiten (vermehrten) Ausgabe von 1653 befindet. (Die erste erschien 1648.) Im Register ist dasselbe durch ein Sternchen als neuer Gesang bezeichnet. Simler war „Zuchtherr im Collegio parthenico" zu Zürich, — also wohl Inspektor eines Fräulein-Stifts, oder sollte er ganz einfach Direktor einer höheren Töchterschule gewesen sein? Nach Jöcher „florirte" er als deutscher Poet 1648. Sein Tod erfolgte 1672. Ich besitze die zweite Ausgabe der Gedichte. In der Widmung führt der Autor Klage über den gröfseren Teil „teutscher Poeten und Reymenschmiede" seiner Zeit, die nichts anderes, „dan von der elenden Heiden Götter und Göttinnen, alfs der leichtfertigen Venus und ihrem garstigen fohn Cupido, oder andern unnützen narrenpossen zu dichten gewusst". Die Sammlung ist sieben Ratsherren der Stadt Zürich gewidmet, die Simler „Günnere, Vettere, Schwägere und Gefättere" anredet. (Gönner, Vetter, Schwäger und Gevatter.) Nach seiner Angabe hat ein trefflicher Musikant die Gesänge teils transponiert (d. h. vorhandene Melodieen benutzt), teils neu komponiert. Der „Treffliche" muss ein arger Stümper gewesen sein. Datiert ist die Vorrede: Zürich, den 28. tag Brachmonats 1648.

Auf den Seiten 286 und 287 befindet sich der vierstimmige Tonsatz, nach der Weise der damaligen Zeit, nicht in Partitur, sondern jede Stimme für sich:

Cantus.	Altus.
Tenor.	Basis.

Hinter dem Worte Cantus stehen die Buchstaben H. H. Vielleicht sind es die Initialen des „vortrefflichen Musikanten“, möglicherweise soll dadurch aber angedeutet werden, dass bei dieser Nummer ein anderer seine Hand im Spiele hatte. Auch dieser Andere war kein Lumen. Der harmonische Satz ist ungeschickt und der Wiedergabe an dieser Stelle nicht wert. Ich schäle nur die Melodie heraus und suche die mutmaſsliche Urgestalt derselben zu gewinnen:



Die Melodie ist einem andern Liede entnommen, wie aus der Überschrift des Seite 288 und 289 vollständig abgedruckten Textes sich ergiebt. Es heiſst dort:

Ein alt- und geistliches, anietz um etwas
verbessertes Baderlied.
In der weis: Singen wil ich aufs hertzen grund.

Simler hat das alte und geistliche Lied für Badende ein wenig verändert. Die zwölf „entsetzlich platten Strophen“ (vgl. Monatshefte S. 95) wurden durch ihn nicht ohne Geschick auf sieben reduziert. Ich meine, die Mitteilung seiner Umdichtung gehöre hierher, füge also noch Strophe 2—7 bei.

2. Gesundheit ist ein kostlich ding,
   so alles übertrifft,
   wird aber oft geachtet ring,
   und drum verkehrt in gifft:
   auch endtlich gar benommen
   den bösen und den frommen:
   das hat die sünd gestifft.
3. An krankheit manchem nie gebricht,
   und anderm ungelük:
   doch wird es ihm zum heil gericht,

aufs Gottes gnadenblik:
der suchet mit verlangen,
uns flüchtige zufangen
mit solchem Liebestrik.

4. Die krankheit ist der seelen gsund,
wie Davids Psalter sagt,
zum Herren schreyt, aufs Hertzensgrund,
wer an dem Artzt verzagt:
die sünden er erkännet,
sich einen sünder nännet,
und seinem Heiland klagt.

5. Darumb sich keiner spehr, noch poch,
den Gott krank haben wil,
er mag sich nicht erwehren doch,
noch ändern dises zil:
gedultig sol er leiden,
verbottne mittel meiden,
vertrauen keim zuviel.

6. O aller gnaden Brunnenquell,
auch dises wasser rühr,
damit, an seinem schaden, schnell
ein Bader heylung spür!
Lobopfer ich dir gebe,
so lang es heifst: ich lebe:
dir dank ich für und für.

7. Ich bitte dich, o Herr, zugleich,
wan meine Cur ist aufs,
dafs deine hülff von mir nicht weich,
mich wiederbring zu haufs:
damit, nach allen kräfften,
ich meinen brufsgeschäfften
abwarte sonder graufs.

Mit der Fassung, welche Herr Nagel für die im Züricher Drucke von 1617 vorhandene Melodie empfiehlt, bin ich nicht ganz einverstanden. Nach meinem Dafürhalten müsste die Weise folgende Gestalt bekommen:



Die Melodie ist mir nicht völlig fremd, in irgend einem der unzähligen Lautenbücher, die durch meine Hände gegangen sind, wird sie wohl gestanden haben. Dem Liede, für welches sie zuerst bestimmt war:

Es taget unterm hohlen Stein,
Scheint uns der Mond darein, —

bin ich niemals begegnet.

Mitteilungen.

* In dem Aufsatze über Girolamo Fantini hat sich S. 135 der Herr Verfasser beim 2. Beispiele im Schlüssel versehen; nicht auf der 2. Linie, sondern auf der 1. Linie steht der Violinschlüssel und wird die Stelle dadurch ganz natürlich. Ferner macht Herr Tappert darauf aufmerksam, dass der S. 133 angeführte Tanzname „*Brando*" der bekannte Branle sein soll und führt weiter aus: „Das Wort rührt von einem Lesefehler her: Branle oder Bransle, die ursprüngliche Form, ist durch undeutliche Schrift in Brande verwandelt worden — im Ms. Z. 32 der Kgl. Bibl. zu Berlin liest man einmal „Braude gay" (lustiger Bransle). Aus Brande hat irgend Einer Brando (ital. Schwert) herausgedeutet."

* Verzeichnis der musikalischen (sic?) Autographe von *Ludwig van Beethoven*, sowie einer Anzahl von alten, grofsenteils vom Meister mit eigenhändigen Zusätzen versehenen Abschriften im Besitze von A. Artaria in Wien. Auf Grundlage einer Aufnahme *Gustav Nottebohm*'s, neuerlich durchgesehen von Prof. Dr. *Guido Adler*. Diese Sammlung bildet den gegenwärtigen Bestand der aus dem musikalischen (?) Nachlasse Beethoven's (Versteigerung in Wien, Winter 1827/28) durch die Firma Artaria & Co. erworbenen Stücke. Wien 1890. Im Selbstverlage des Besitzers. Druck von Friedrich Jasper. In 4°. 22 Seiten mit 93 Nrn. und 3 im Anhange. Der umfangreiche Titel kann zugleich als Vorwort dienen. Die Beschreibung jedes Ms. ist genau, übersichtlich und ausreichend und dabei doch knapp in der Form. Es ist eine sehr wertvolle Gabe und reich an Piecen aus allen Lebenszeiten des Meisters, von der Kindheit bis zum Abschlusse seines Lebens. Vieles davon ist noch ungedruckt. Die Monatsh. werden in nächster Zeit die Autographe im Besitze der berliner Kgl. Bibliothek nach einer Beschreibung des Herrn Dr. Kalischer bringen.

* Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrh. von *R. v. Liliencron*, in der Vierteljahrsschrift 6. Jahrg. S. 309, behandelt in ausführlicher Darstellung und mit zahlreichen Musikbeispielen obiges Thema. Der Herr Verfasser gelangt zu dem Ergebnis, dass die eingeschobenen Chorgesänge in den alten Dramen eine Nachahmung der im Anfange des 16. Jahrhs. entstandenen Kompositionen Horazischer Oden von Tritonius, Hoffheimer, Senfl u. a. sind und dann auf das deutsche Kirchenlied übertragen wurden.

* Das 3. Stück des 3. Teils der Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis (Amst. 1890, Fred. Muller & Co. 8°.) enthält das 1572 erschienene „Een duytsch musyck boeck" (siehe Bibliogr. der Musik-Smlwk.

S. 184: 1572) im Textabdruck, einigen Melodien und 3 vierstim. Tonsätzen von *Ger. Turnhout* (Nr. 4), *Theo. Evertz* (Nr. 18) u. *Jean de Latre* (Nr. 23). Ferner 17 Gedichte nebst einigen Melodien aus dem „Kamper Liedboek", von dom sich nur Fragmente erhalten haben. Diesen folgen noch 3 altniederländische Volksweisen mit Melodie. Eine Beschreibung zweier Ausgaben der „Singendo Swaen" von 1655 und 1664 beschliefst das Heft. Die Mitteilungen sind sehr dankenswert, doch warum teilt man nicht alle Melodien der Liederbücher mit? Der Raum spricht doch bei einer historischen Zeitschrift in zwanglosen Heften nicht mit. Ferner wäre es wünschenswert, wenn so seltene Drucke wie das Kamper Liederbnch einer genanen bibliographischen Beschreibnng unterzogen würden. Der Verfasser weist aber nur auf den 1. Bd. derselben Zeitschrift hin, in der aber auch nnr ganz allgemein des Druckes erwähnt wird. Anch wäre es sehr wünschenswert, wenn bei jedem Werke der Fundort genannt würde, doch leider fehlen dagegen noch die meisten Mnsikschriftsteller.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig. Nr. 28. Sept. 1890. *Seb. Bach*'s wohltemperiertes Klavier erscheint in einer neu revidierten Ansgabe von Rob. Franz und Otto Dresel. — Deutsche Lieder aus dem 15. und 16. Jh. für eine Singst. mit Pfte. von *Peter Druffel*. 18 Nrn. — *Reinhard Keiser:* Suite aus den Opern Adonis, Janus, La forza della virtù, Claudius, Orpheus, Diana und Tomyris. Zusammengestellt von Dr. Fr. Zelle. Für Streichorchester. (Auch f. Viol. und Pfte. und Pfte. allein.) — *G. F. Händel*: 6 Sonaten f. Viol. Mit Verzierungen und Pfte. von F. A. Gevaert. — Von den Gesamtausgaben erscheint der 37. Jahrg. von Seb. Bach, 10 Kantaten. Der 22. Bd. von Palestrina, 13. Bnch der Messen. Serie 15, Bd. 4 von Frz. Schnbert. Der 9. Bd. von Heinr. Schütz, Symphoniae sacrae. Ansgewählte Werke von Louis Spohr. Aufserdem neue Werke.

* Mitteilungen für Autographensammler. Begründet 1884 von E. Fischer von Röslerstamm in Graz, ist in den Verlag und Redaktion des Herrn *Richard Bertling* in Dresden übergegangen. Der Preis beträgt jährl. 4 M. Probenummer besorgt jede Buchhandlung.

* Autoren- nnd Sachregister zu den bedeutendsten deutschen Zeitschriften 1886—1889 und zn verschiedenen Sammlungen von W. M. Griswold, Herausgeber des „Index to essays" des „Annnal Index" n. s. w. Cambridge (Mass.) Vereinigte Staaten (N.-Amerika) 1890. 4°. 49 S. Pr. 12 M. Ausgezogen sind 15 Zeitschriften, teils wissenschaftlichen, teils belletristischen Inhaltes. Die Musik kommt nur nebenbei vor. Das Unternebmen wäre sehr verdienstlich, wenn es sich nur auf rein wissenschaftliche Blätter beschränkte und Zeitschriften wie Nord und Süd, Über Land und Meer, Vom Fels zum Meer u. a. vermiede.

* Die Buchhandlung *Gustav Fock* in Leipzig, Centralstello für Dissertationen und Schulprogramme zeigt im bibliographischen Monatsbericht über neu erscheinende Schul- und Universitätsschriften an, dass vom September 1889 bis 1890: 3345 Dissertationen, Programmabhandlnngen, Habilitations- und Gelegenheitsschriften erschienen sind, deren Mehrzahl nicht in den Buchhandel kommen. Klassische Philologie und Altertumswissenschaften haben es bis anf 416 Schriften gebracht, die Medizin auf 1200, bildende Künste auf 12 nnd dio Musik auf 3. Obige Verlagshandlung versendet das Verzeichnis auf Bestellung.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Fortsetzung znm Kataloge der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zn Dresden. Bg. 18 2. Prospekt über die Musikzeitung „der Chorgesang".

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).

Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIII. Jahrgang. 1890.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 12.

Ein unbekanntes Zürcher Gesangbuch.

Philipp Wackernagel gab uns in dem bibliographischen Anhange zum 4. Bande seines verdienstvollen Werkes über das deutsche Kirchenlied S. 1123 Kunde von einem Zürcher Gesangbuch, das er aber wegen des defekten Titelblattes nicht genauer zu bezeichnen und auch nicht in ein bestimmtes Jahr zu verweisen wusste. Verschiedene Vermutungen und Vergleichungen führten ihn dahin, das Buch auf ca. 1560 zu setzen.

Bereits in meiner Schrift über das deutsche Kirchenlied der Schweiz im Reformationszeitalter (Frauenfeld, Huber 1889) hatte ich aus verschiedenen Gründen, entgegen der Annahme Wackernagel's die Liedersammlung in die Zeit zwischen 1570 — 1588 verwiesen, indem ich die Abhängigkeit des Büchleins von der Zürcher Sammlung von 1570 nachwies. Eine genauere Datierung war mir damals nicht möglich, da das von mir benutzte Exemplar der Zürcher Kantonalbibliothek ebenfalls eines Titelblattes entbehrt.

Jetzt ist es möglich das Gesangbuch genauer zu datieren. Auf der Stadtbibliothek Zürich findet sich das folgende bis auf das letzte Blatt wohlerhaltene Exemplar (XXVIII 418a)

Psalmenbüchle |
Sampt anderen Geistli- |
chen Liederen / von allen so
vor vnd yetz nüw gedichtet / in
ein rächte ordnung zu-
samen gestellet.
[Froschouer Wappen] | MD LXXX.

In vorstehendem Titel sind die von Wackernagel angeführten Buchstaben des defekten Titelblattes in dem von ihm eingesehenen Exemplar fettgedruckt. Schon das lässt auf denselben Titel schliefsen. Der Inhalt unseres Gesangbuches deckt sich nun aber ganz genau mit dem Wackernagelschen von ca. 1560. Nicht nur sämtliche Lieder sind darin enthalten, die Seitenzahl, die Druckfehler, alles stimmt wörtlich überein. Wir gehen daher nicht fehl, wenn wir die von Wackernagel ins Jahr 1560 gesetzte Ausgabe mit der unsrigen für identisch halten. Damit fällt Wackernagel's Vermutung dahin und ergiebt sich, dass das Buch aus dem Jahre 1580 stammt.

Es sei mir gestattet an dieser Stelle auf die Melodien der schweizerischen Gesangbücher aufmerksam zu machen. So ist das Zwick'sche Büchlein von 1540 Quelle von nicht weniger als zwanzig zum Teil recht hübscher und sehr origineller Melodien. Auch die späteren Gesangbücher sind reich an eigenen Melodien sowohl, als auch an charakteristischen Bearbeitungen bekannter damals sehr beliebter Volksmelodien. Es würde sich wohl der Mühe lohnen diese Weisen einmal einer genaueren Untersuchung zu unterziehen.

Unterstrafs-Zürich.

Dr. Theodor Odinga.

Ein Liederbuch von Oeglin.

Die Kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt den Discantus eines deutschen Liederbuches ohne Titel und Drucker in kl. quer 4°, signiert a — k und 2 Bll. aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Es beginnt mit dem Liede: „Mit got so wöl wirs heben an“ und schliefst mit Nr. 38 „Gottes namen faren wir“. Notenformen, Schlüssel und Textdruck ergaben nach sorgfältiger Prüfung, dass der Druck mit denselben Lettern hergestellt ist wie das Oeglin'sche Liederbuch von 1512, welches den 9. Bd. der Publikation bildet. Hier wie dort ist nirgends ein Autor genannt. Das Titelbl. weist nur den Namen der Stimme auf, nämlich in gothischen Lettern: DIſcantus. Der Text ist nur mit den Anfangsworten verzeichnet. Durch Vergleich habe ich eine Anzahl Lieder in anderen Liederbüchern dieser Zeit als bekannt feststellen können. Auffallend ist es und fast gegen die Annahme streitend, dass der vorliegende Discantus ein Oeglin'scher Druck sein soll, obgleich die Übereinstimmung im Übrigen täuschend ist, die Aufnahme des Liedes „Hertzliebstes bild“ Bl. 14, welches sich unter

Nr. 37 im Oeglin'schen Drucke von 1512 auch findet und beide Tonsätze von Paul Hoffheimer herrühren. Eine Erklärung dieser Thatsache lässt sich kaum finden, man müsste eben nur ein Versehen voraussetzen, wie es allerdings noch heute manchem Herausgeber passiert (z. B. Franz Commer in Berlin). — Ich verzeichne nun die Lieder in alphabetischer Ordnung genau in der Orthographie des Originals und mit Angabe der Notenanfänge, die alle in der eingestrichenen Oktave stehen, mit Ausnahme derjenigen Noten, die mit 2 Strichelchen versehen sind und die zweigestrichene Oktave anzeigen. Vielleicht wird auf irgend einer Bibliothek ein und die andere dazu gehörige Stimme entdeckt.

A. höchste Frucht, Bl. 19, c" a c" . b a g a.
Ach hertzigs hertz, Bl. 3, g g . f e d.
Ach hilf mich laid, Bl. 25, f e e c d e f. (Arnt von Aich, fol. 22.)
Ach jupiter, Bl. 27, f g a b g c. (A. von Aich, fol. 40.)
Ach unfals schwer, Bl. 14, a a a g a c h a.
Ach was wil doch, Bl. 33, c" d" d" c" a b g a f. (A. von Aich, fol. 20 und Egenolff, Reutterl. Nr. 29.)
Aim yeden gfelt sein, Bl. 36, g a . g f e e c'. (A. v. Aich, 10.)
Ain frölich wesen, Bl. 29, d' d d f . e d c. (A. v. Aich, 28.)
Ainigs ain, schön, Bl. 22, e . f g a f e g f e. (A. v. Aich, 26.)
Ain junckfraw bild, Bl. 6, e f . e d d — g.
All mein gedenck, Bl. 34, e e e g g e f g f.
Als dings ain weil, Bl. 10, f a . h e f f" e" d" c".
An dich kan ich nit frewen, Bl. 9, g f g a b c d b a g. (Gassenhawerlin 1535, 31.) (A. v. Aich, 5.)
Apollo aller kunst ain, Bl. 13, f f g a b a g f. (Ms. Stadtb. Augsburg, Nr. 142a, fol. 32. In Ms. 463 in St. Gallen, Nr. 85, derselbe Tonsatz mit Adam de Fulda gezeichnet. A. v. Aich, 72.)
Auff diser erdt, Bl. 19, c a a g a f g a.
Aufs hertzen grundt, Bl. 2, e . f g e a g f e. (A. v. Aich, 12.)
Betracht vnd acht, Bl. 5, g g g f a g g f.
Da ich mein herz, Bl. 32, h e h c" h d". c" h. (A. v. Aich, 14.)
Da künig salomon, Bl. 8, e e f g g g a g.
Das kalb gat, Bl. 4, d f g f a g f. (A. v. Aich, 11.)
Dein lieb durchdringt, Bl. 35, c". b a b a . g f.
Dein murren macht, Bl. 3, f f g a g f e.
Der welte lauff, Bl. 8, f a a d c d f e. (A. v. Aich, 7.)
Die lieb zwingt mich, Bl. 11, e d e f g . f e.
Du linderst mir, Bl. 23, c" d d g c b a b a.

Ein, siehe Ain.
Entzindt mein gmüt, Bl. 31, g . f g b . a g f g.
Es wundert recht, Bl. 34, a h c d c h a.
F. du mein schatz, Bl. 15, g" g f e e f . e d. (Reuterliedlin 1535, 32.)
Fieg höchster hort, Bl. 30, g f f e . f g e . f g.
Fil hinderlist, Bl. 24, c . h a g . f e d c. (A. v. Aich, 4.)
Frid gib mir herr, Bl. 16, e a a g e f . e d. (A. v. Aich, 76.)
Fro ist mein hertz, Bl. 31, c a a c c . h a g g.
Für alle frewd, Bl. 12, a c" h a g f e d.
Gantz mit gewalt, Bl. 24, a c h a g f e f.
Gantz rechte lieb, Bl. 36, a g g f c" d f . d e.
Glück hoffnung, Bl. 20, c" e g f a g f g.
Hertzlichen ich, Bl. 28, c" h a g g f g.
Hertzliebstes bild, Bl. 14, g g c h . c d e. (Oeglin 1512, 37. — Forster 1, 63 v. Hoffheimer.)
Hertzliebste fraw, Bl. 28, a a a g b . a g f.
Hertz mut vnd syn, Bl. 17, d . e f g . f e d.
Ich klag vnd rew, Bl. 7, d e g f g f e d c. (A. v. Aich, 14. Forster 1, 84.)
Ich lach der schwenck, Bl. 2, f f f a d f g b a.
Ich will vnd muss ain bulen, Bl. 18, c c c c c b c a f — a . b c c h c b a g.
(In) Gottes namen faren wir, Bl. 38, g g g a g . a h c. (Derselbe Discant in dem 3stim. Tonsatze, o. Autor, im Samlwk. 1538h, Nr. 100.)
In rechter lieb vnd, Bl. 4, d d d g . f e d e.
Jetzt schaiden, Bl. 11, g f f g e d g. (A. v. Aich, 2. Gassenhawerlin 1535, 29.)
Las mich mein sach, Bl. 26, a . h e . h a g f.
Liebs maidlein gut, Bl. 18, e d d c c" h c".
Mein ainigs a, Bl. 30, a . b c d c . h a g f. (Nach Forster 1, 29 und Reuterliedl. 1535, 28 von Paul Hoffheimer.)
Mein hertzigs a, Bl. 5, g f g e — e f f e. (A. v. Aich, 5. Gassenhawerlin 1535, 32.)
Mit got so wöll wirs heben an, Bl. 1, h e h c h c . h a g a — g a . h c.
Möcht es gesein, Bl. 29, a c" h a g f e . f g a.
Nach allem wunsch, Bl. 17, g f b a . g f e . d e d. (A. v. Aich, 7.)
Nach lust hab ichs, Bl. 16, d c c b . c d e f g a b a.
Nächtlicher zeit, Bl. 7, f f e d c d . e f.
Nye noch nymmer, Bl. 6, g c h c a h a g a c h a. (A. v. Aich, 3. Gassenhawerlin 1535, 30.)
Nit lach der sach, Bl. 20, g f g . a h a g f e.

Ohn dich kan ich, siehe An dich.
O ihesu christ, Bl. 37, h d . c h — h g c . h h.
O unfals dück, Bl. 32, c"c"c"c"a . g a b c".
Schickt sich die zeit, Bl. 26, e d c e . f g a g f g.
So nit mag sein, Bl. 21, c". h a g . a . g f e f.
Ursprung der lieb, Bl. 21, f f f f e f g f. (A. v. Aich. 22.)
Viel hinderlist, siehe Fil hinderlist.
Wa ich mit lieb nit, Bl. 22, f c" b a g a . d g c b c.
Wann sich der unfal, Bl. 15, g f g b a g g f g b c b b a.
Warnach der mensch, Bl. 12, a a a g . a b c"d"c". h c".
Was ich durch glück, Bl. 10, a g a d' g f g b a. (A. v. Aich, 9.)
Wie du nun wilt, Bl. 9, c g a e . d c d c g a f e. (A. v. Aich, 17.)
Wo ich, siehe Wa ich.
Wonach der mensch, siehe Warnach.
Zû trost erwelt, Bl. 23, f . e f e d c d . e f g a f e a g a.

Rob. Eitner.

Unbekannte Musik - Sammelwerke im british Museum

beschrieben von **Wm. Barclay Squire, Esq.**

(1549.) Tenor | Il Vero Terzo Libro | Di Madrigali De Diversi Avtori | a note negre, Composti da Eccellentissimi Musici, con la canzon di cal- | d' arrost, nouamente dato in luce. | A Qvattro [Dr.-Z.] Voci | In Venetia Appresso | Antonio Gardane. | 1549. | Quer 4⁰.

p. Contents.

1. Menttre gl' ardenti. Archadelt.
2. Come piu amar. Archadelt.
3. Non so s'habbia speranza. Henricus Scaffen.
4. Felice l'alma. Ihan Gero.
5. Pace non trouo. Yuo.
6. Non e lasso martire. Cimello.
7. Dici o cor mio. Il Conte.
8. Zerbin la debil voce. Tiberio Fabrianese.
9. Miser chi mal' oprando. Tiberio Fabrianese.
10. Qvand' io mi uolgh'. Anselmo de Reulx.
11. Qvante uolte diss' io. Adriano.

12. Vinto dal gran' ardo. Henricus Scaffen.
13. Porta negli occhi. Costantio Festa.
14. Vnica speme mia. Henricus Scaffen.
15. Donna pensat' in che miseria. Vincenzo Ferro.
16. Come s'allegr' il cielo. Henricus Scaffen.
17. Tra freddi monti. Archadelt.
18. Tv m' hai cor mio. Giouan Nasco.
19. Signor gradit' & raro.
20. Vn bacio furioso. Costantio Festa.
21. Vn ragazz' una rozz'. Ihan Gero.
22. Non romor di tamburi. Vincenzo Ruffo.
23. Dolce mio ben. Ioan Contino.
24. Nel coglier' & gustare. Perissone.
25. Qval piu diuers' & noua cosa. Adriano.
26. Era la mia uirtu.
27. Laccio di set' & d'oro. Giouan Nasco.
28. Veggi' hor con gli occhi. Costantio Festa.
29. Lasso diceua ch'io non ho difesa. Giouan Nasco.
29. Cald' arost. Iaques de Ponte.
30. Tavola.

Brit. Mus. Tenor of part only.

(1565.) Canto. | Il Primo Libro | De Canzon Napolitane | A Tre Voci, | Con Dve Alla Venetiana | Di *Givlio Bonagivnta* | Da San Genesi, | Et d'altri Auttori di nouo poste in Luce. | Con gratia et privilegio. | [Dr.-Z. Angel on winged sphere.] | In Venetia appresso Girolamo Scotto. 1565. | 8⁰.

Canto. 20 fol. pag. 3 — 39. Reg. A in 8, A in 8. C in 4. Ded. to Signor Gabrielle Otto Bono, dated: Di Venetia a di XXV. di Ottob. MDLXV.

p. Contents.

3. O bocca dolce. Giulio Bonagiunta.
4. Gersera andai. Francesco Bonardo.
5. Tanto t'adoro. Claudio da Coreggio.
6. Dolci colli. Francesco de Landis.
7. A casa un'giorno. Giulio Bonagiunta. 1. Stanza.
8. Vaga d'udir. Giulio Bonagiunta.
9. Con quel poco. Giulio Bonagiunta.
10. Mentre, ch'ella le piaghe. Giulio Bonagiunta. 4. Stanza.
11. Ho'intesso dir. Francesco Bonardo.
12. Madonna tu. Francesco Bonardo.

13. Son stato ca. Francesco Bonardo.
14. Alla Sibilla. Claudio da Coreggio.
15. All'arme. Incerto.
16. Me bisogna seruir. Incerto.
17. Non trouo pace. Incerto.
18. Segretario t'ho fatto. Francesco de Landis.
19. O saporito volto. Incerto.
20. Scis' a vna fonte. Incerto.
21. Cosi va. Francesco Londariti.
22. Chi non adora. Incerto.
23. Correte amanti. Iuo de Vento.
24. Facciami quanto. Incerto.
25. Dve cos' al mondo. Incerto.
26. Donna tu m'hai. Incerto.
27. Trenta capilli. Francesco Londarito.
28. Qvando mio padre. Incerto.
29. All'arme. Incerto.
30. Poi ch'eri cosi. Incerto.
31. Daspuo ch'al mio. Giulio Bonagionta.
36. E vorane sauer. Giulio Bonagionta.
39. Chi fa del Caualier.
[40.] Tavola delle Canzone etc.

The Brit. Mus. possesses the Canto only.

(1566.) Basso | Canzon Napolitane | A Tre Voci, | Libro Secondo | Di *L'arpa.* | *Cesaro Todino,* | *Ioan Dominico da Nola.* | Et di altri Musici in questa profession di Napolitane | eccellentifsimi non piu stampate. | [Dr.-Z. An Angel carrying in one hand a trumpet, in the other a flame, standing on a winged sphere which bears the initials O S M.] | In Vinegia MDLXVI. | Appresso Girolamo Scotto. | 8°.

16 fol. pag. 3—31. Reg. E & F in 8's.

Ded. „All' Illvstrss^mo ... Monsignor Dvm Ferrier" dated „In Vineggia a di 11. di Zugno. 1566" Signed „Nicolo Roiccerandet Borgognone".

p. Contents.

3. Io nauigai vn tempo. Lando.
4. Io son farfalla. Di Nolla.
5. Villanella ch'all' acqua. Incerto.
6. Con le mie mani. Ferrello.
7. Non è Amor. Todino.

8. Il di ne port'. Don Fiolo.
9. Qvanto piu penso. Todino.
10. Voi lo vedere. Lando.
11. Qvesta passion d'amore. Ferrello.
12. Non mi pensaua mai. Zelano. (sic!)
13. Faccia mia bella. Di Nolla.
14. Donna tanto mi fai. Zelanno. (sic!)
15. Poi che non spero. Zelanno.
16. Donna quando ti veggio. Zelanno.
17. Sappi cor mio. Roiccerandet.
18. Deh l'altra sera. Le Roy.
19. S'io cercasse. De Nola. (sic!)
20. Si ben voltasse. Di Nolla. (sic!)
21. Nouo e strano. Zelanno.
22. Come viuer poss'io. Don Fiolo.
23. Qvando cosso. Don Fiolo.
24. Giui per acqua. Roiccerandet.
25. Occhi miei ch'al mirar. Di Nolla.
26. O Anima mia. Roicceraudet.
27. Tira tira pensier. Roiccerandet.
28. Occhi miei lassi. Roiccerandet.
29. Vorria sapere. Ioan Dominico Fior.
30. Poi che crudel. Mattee.
31. Me stato posto. Mattee.

[32.] Tavola delle Canzone etc.

Brit. Mus. has only the Basso part. Libro I. of this Collection is described in Eitner, Sammelwerke. p. 944.

(1566.) Basso | Villotte Alla Napoletana A Tre Voci, | De dinersi con vna Todescha non piu stampato: | Nonamente poste in luce. | [Dr.-Z.: a figure of Peace, seated on a globe & holding au olive (?) brauch with the motto „Pax in Virtvte Tva".] | In Vinegia appresso Girolamo Scotto. | MDLXVI. | 8°.

Basso: 32 fol. pag 2—31. Reg. E—F in 8's. (p. 32.) Tavola. Contains 26 anonymous compositions, of which 14 occur in the „Leggiadre Nimphe" of 1606 (see my description of that, infra).

Brit. Mus. Basso only.

(1566.) Canto. | Il Primo Libro | De Canzone Napolitane | A Tre Voci, | Di *Io. Leonardo Primauera.* | Con Alcvne Napolitane | di

Io. Leonardo di L'arpa, Nouamente da | lui composte & dato in Luce. | [Dr.-Z. same as Canzon Napolitane ... Lib. II. Di L'arpa &c. 1566.] | In Vinegia MDLXVI. | Appresso Girolamo Scotto. | 8°.

Canto. 16 fol. pag. 2—31. Reg. A—B in 4's.

Basso. 16 fol. pag. 2—31. Reg. E—F in 4's.

Both in Brit. Mus. A 2nd ed. is described in Eitner's Sammelwerke. p. 182.

p. Contents.

(1566.) Basso | Canzone Napolitane | A Tre Voci | Secondo Libro | Di *Giulio Bonagionta* da S. Genesi & d'altri Aut- | tori nouamente poste in Luce con due Canzone | alla Giustiniana di Vicenzo Bell'-hauer. | [Dr.-Z. Angel on winged Sphere.] | In Vinegia MDLXVI. | Appresso Girolamo Scotto. | 8°.

Basso. 16 fol. pag. 3—31. Reg. E—F in 8's. Dedication to „Marco Milano, Dauit Grandonio, & Aluise Grimani", dated „a dì 20. Nouemb. MDLXVI."

p. Contents.

3. Se pur ti voi. Giulio Bonagionta.
4. Parmi di star. Giulio Bonagionta.
5. No non si. Giulio Bonagionta.
6. L'amore non si troua. Giulio Bonagionta.
7. Tv mi rubasti. Giulio Bonagionta.
8. Li Saracini. Giulio Bonagionta.
9. Se fosse haime. Incerto.
10. Come fenice. Incerto.
11. Occhi non occhi. Incerto.
12. Io son vn spirto. Iouan Florio.
13. Amor è fatto. Iouan Florio.
14. Gia non mi duol. Giulio Bonagionta.
15. Se tu non voi che mora. Giulio Bonagionta.
16. O tu che mi da guai. Giulio Bonagionta.
17. Vn tempo sospiraua. Giulio Bonagionta.
18. Non mi date. Incerto.
19. Questa notte. Gioseffo Guami.
20. Se tu con tanti. Incerto.
21. Certo ch'un giorno. Incerto.
22. Dve destrier bionde. Incerto.
23. Et o gratiosa bocca. Incerto.
24. Fvggit' alme. Incerto.
25. O s'io potesse. Incerto.
26. Dolce mia vita. Incerto.
27. Di nott' è giorno. Incerto.
28. Nu semo. Prima parte. Vicenzo Bell'hauer.
30. Cantemo. Seconda parte.

[32.] Tavola etc.

The Brit. Mus. has only the Basso.

(1606.) Canto | Leggiadre | Nimphe | A Tre Voci. | Alla Napolitana. | De Diversi Eccellentissimi | Avtori. | Nouamente Con diligentia

Stampate. | [Dr.-Z. All the above is in au ornamental oval border.] In Venetia, | Appresso Angelo Gardano, & Frateili. | MDCVI. | 4°.

Canto. 12 leaves. pag. 2—8, 7—14, 17—24. Reg. A—C, in fours.
Tenore. 12 leaves. pag. 2—8, 7—14, 17—24. Reg. D—F, in fours.

p. Contents.

†2. Tre leggiadre Nimphe.
†3. Tre cose son in terra.
4. Vna naue hò veduta. Luigi Francese dal Liuto.
5. Sia notte m'insoniaua. Luigi Francese dal Liuto.
6. Non rumor di tamburri. Luigi Francese dal Liuto.
7. S'io m'accorgo ben mio. Luigi Francese dal Liuto.
8. Pascomi sol di pianto.
†7. Io veggio a gli occhi.
†8. Io vo cercando. Prima parte.
†9. Eccoti il core. Seconda parte. Risposta.
†10. Fvggend' il mio dolor.
†11. Villanella crudel.
†12. Tu che mì dai.
†13. Parmi di star.
14. La Virginella. Oratio Vecchi.
†17. Vorria sapere.
†18. All'armo.
19. Scacchier è deuentato. Sabino.
†20. In Toledo vna donzella.
†21. Mi fai morire.
22. Deh Pastorella. Baldissera Donato.
†23. Viu' ò morto.
24. Chi mi consola. Luigi Francese dal Liuto.

The Brit. Mus. has only the Canto & Tenore.
The numters with a † occur in the „Villotte all Napolitana" of 1566.

Nachträge und Verbesserungen zur Totenliste

für das Jahr 1889.

Abesser † 15./7. zu Leipzig.
Depas ist geb. am 2. Dez. 1809.

Hauptner heifst mit seinem Vornamen „Thuiskon".
Hietzscheid † 13. März, nicht den 3.
Laffert † zu Leipzig.
Maglioni † den 2. Jan.
Matthison-Hansen ist zu streichen, da er erst am 7. Jan. 1890 starb.
Patti, Carlotta, war 49 Jahre alt und nicht 39 Jahre, geb. 1840 zu Florenz.
Skerle, August, † 28. März (M. Rundschau 154).
Xhruet, auch **Xhrouet**, ist 1866 zu Spaa geb., war also 23 Jahre alt und nicht 33 Jahre.

Carl Lüstner.

Rechnungslegung

über die

Monatshefte für Musikgeschichte

für das Jahr 1889.

Einnahme	1296,42 M
Ausgabe	1236,32 M.

Spezialisierung:

a)	Einnahme: Mitgliederbeiträge. Darunter an Extrabeiträgen von den Herren Dr. Eichborn 50 M und S. A. E. Hagen 4 M nebst 54,42 M Überschuss von 1888	882,42 M
	Durch die Breitkopf & Härtel'sche Musikalienhandlung	414,— M
	Summa	1296,42 M
b)	Ausgabe: Buchdruck der Monatsh. und des Registers zu den 2ten 10 Jahrgängen	850,60 M
	Papier	85,50 M
	Feuerversicherung, Verwaltung etc.	300,22 M
	Summa	1236,32 M
c)	Überschuss	60,10 M

Templin (U.-M.), im Nov. 1890.

Rob. Eitner,
Sekretär der Gesellschaft für Musikforschung.

Mitteilungen.

* „Da un Codice Lauten-Buch del Cinquecento, trascrizioni in notazione moderna di Osc. Chilesotti. Lipsia e Brusselles, Breitkopf & Härtel (1890, Preis 6 M). quer 8°. XII S. Vorwort, italienisch und deutsch, und 101 S. mit 99 Lautenstücken aus einem handschriftlichen Papier-Codex aus dem Ende des 16. Jahrh. im Besitze des Herausgebers. Der Inhalt besteht aus Tänzen und für die Laute gesetzte Lieder und da sich verschiedone deutsche Bezeichnungen darin befinden, wie Nachtanz, Polnischer Tanz, Joseph lieber Joseph mein, Ich gieng ein mage Bayieren — schreibt Herr Chilesotti — vielleicht soll es das Lied sein: Ich ging einmal spazieren, welches Boehme und Praetorius mitteilt, jedoch alle drei in anderer Melodie — alle übrigen Bezeichnungen sind italienisch — — so ist der Schluss wohl ganz richtig, die Hds. einem Deutschen, der in Italien lebte zuzuschreiben. Die Tabulatur ist die italienische und ein Facsimile von 2 Seiten der Hds. zeigt das Original in seiner Beschaffenheit. Der Herausgeber giebt die Tonsätze in moderner Notenschrift und zwar in der Weise, dass er den auf der Laute nachklingenden Tönen ihren vollen Wert zuschreibt. Schon Herr Tappert suchte diese Art der Notierung einzuführen, hat aber bisher wenig Gehör gefunden. Sachgemäſser sieht ein so wiedergegebener Lautensatz allerdings aus, doch gehört zur Ausführung ein gebildeter Musiker, der mit Verständnis die richtige Note aushalten lässt. Herr Chilesotti hat seine Aufgabe vortrefflich gelöst und gar manches Sätzchen klingt in diesem Gewande ganz vortrefflich. Noch sei erwähnt, dass nur zwei Komponisten genannt sind und zwar *Nicolò Nigrino* und *Diomede*. Die Sammlung giebt ein treues Abbild der damaligen Hausmusik. Einfachheit und Naivität herrschen vor, abwechselnd tritt auch einmal ein ernster Satz dazwischen, wie Nr. 2 und Nr. 53. Ganz besonders beachtenswert ist der leichte Fluss, in dem sich die meisten Piecen bewegen. Auch das rhythmische Element kommt manchmal zu voller Geltung, so z. B. bei Nr. 11 „Ein gut Stück", ein ganz vortrefflichor Satz in Form und Erfindung. Sehr störend sind oft die abscheulichen Quinten und Oktaven, die ganz ungeniert in voller Nacktheit einherspazieren; auch die Wendung nach der Unterdominante im 4. Takte, die sehr oft angewendet wird, zerstört den Eindruck, den das Anfangsmotiv hervorgerufen hat. Die Veröffentlichung verdient allgemeine Beachtung und ist eine wertvolle Bereicherung der Musikliteratur des 16. Jhs. Der Ausstattung des Buches hat die Verlagshandlung eine ganz besondore Sorgfalt zugewendet und dem Inhalte desselben auch äuſserlich Ausdruck gegeben.

* Herr *Friedrich Niecks* hat in den Blättern der „Musical Association" zu London einen Artikel veröffentlicht über „The flat, sharp, and natural, a historical sketch". (16. Session 1889—90, S. 79—100.) An der Hand der Quellen weist er von der frühesten Zeit bis zur Mitte des 18. Jhs. den Gebrauch derselben nach und fügt zahlreiche Beispiele bei. Eine fleiſsige und interessante Arbeit.

* Zu dem Artikel des Herrn Prof. Phil. Spitta „Sperontes singende Muse" in Viertelj. 1, 35 kann noch zu S. 43 eine vierte Dichtung des Sperontes angeführt werden, die ich letzthin in der Kgl. Bibl. in Dresden fand, und zwar ist es das Textbuch (1142, 17) „Der Frühling, ein Singspiel: von Sperontes. Die Komposition ist von Herr J. G. A. Fritzschen 1749. Leipzig bei Stopffel". Der Komponist ist unbekannt. Ich habe sechs Autoren dieses Namens verzeichnet, doch der

obige ist nicht dabei. Dass es derselbe Sperontes der singenden Muse ist, beweist die Jahreszahl und der Verlagsort.

* Bibliotheks-Veränderungen. Die Musikalien der Ratsbibliothek in Löbau, der Stadtkirche in Pirna nnd der Kirche in Glashütte in Sachsen sind unter Vorbehalt des Eigentnmrechts der Kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden überwiesen worden. Der eigentliche Plan der sächs. Regierung: sämtliche Provinzialbibl. Sachsens in Dresden zu vereinen ist missglückt, da sich Zwickau, Bautzen, Grimma und die übrigen weigerten ihre Sammlungen abzugeben, trotzdem sie ihnen nur eine Last sind und in der unverantwortlichsten Weise vernachlässigt werden. In Zwickan liegt der Kohlenstaub thatsächlich fingerhoch auf den Büchern. Die seltensten Drucke liegen noch nngebunden, so wie sie einst aus der Druckerei kamen, verzettelt in einzelnen Bogen in allen Ecken und Winkeln herum. Das traurigste Beispiel liefert die jetzt in Dresden befindliche einst kostbare Löbaner Sammlung. Kanm ein einziges Werk ist komplet nnd das Vorhandene so vom Mauerfrafs zerstört, dass es nur noch Rninen sind. Am schlimmsten sehen die Handschriften aus. — Die Gymnasialbibliotkek von Brieg ist in den Besitz der Breslauer Stadtbibliothek übergegangen. Wie mir Herr Dr. Emil Bohn mitteilt befinden sich die Bücher in ähnlichem Zustande wie die aus Loban.

* Mit diesem Hefte schliefst der 22. Jahrgang der Monatshefte und ist der neue Jahrgang bei bnchhändlerisch bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen. Der Jahresbeitrag für die Mitglieder beträgt 6 M und ist im Laufe des Januar 1891 an den nnterzeichneten Sekretär der Gesellschaft einzusenden. Der 19. Jahrgang der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke enthält die Oper Ludwig der Fromme von Schürmann. Der Schluss folgt im Jahre 1892. Der Subskriptionspreis für die älteren Subskribenten beträgt 9 M, für neu eintretende anfänglich 15 M. Näheres teilt der Unterzeichnete und die Verlagshandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig mit.

Rob. Eitner.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat. Berlin W. 63 Charlottenstr. Katalog 86. Autographen von Schriftstellern, Musikern, Sängern nnd Schauspielern, nebst einem Anhange Portraits. 725 Nrn. mit vielen interessanten Stücken.

* *Heinrich Kerler*. Antiquariat in Ulm. Katalog Nr. 159 enthaltend Bücher über Musik, Musikalien und Hymnologie. Meist recht branchbare Werke zu mäfsigen Preisen.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Schluss zum Kataloge der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zn Dresden. 2. Titel n. Register zu den Monatsh. 22. Jg.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Namen- und Sach-Register.

Fehlerverbesserung.

S. 48, Z. 3 v. u. lies († 4. Aug. 1753, statt 1732).
S. 96, Z. 2 v. u. lies Neapel statt Florenz.
S. 135, letzte Notenzeile lies [Violinschlüssel] statt [Violinschlüssel]
Jahrg. 21, 1889, S. 89, Z. 14 v. u. lies 1599 statt 1559.



